

مساحة للضوء مساحات للظلال

أعمال في النقد المسرحي

٧٧ - ٦٧

فاروق عبد القادر

إهداء 2005

أ/ إبراهيم منصور غنيم

القاهرة

مساحة للضوء
مساحات للظلال
أعمال في النقد المسرحي
٧٧/٦٧

الناسخ
دار الثقافة الجديدة
٣٢ ش صبرى أبو علم
القاهرة
ت : ٧٤٢٨٨٠

الطبعة الأولى

١٩٨٦

الفلاف للفنان : بهجت عثمان

الثقافة الجديدة

مساحة للضوء مساحات للظلال

أعمال في النقد المسرحي

٦٧ - ٧٧

فاروق عبد القادر

اعداء

للاصدقاء الراحلين :

- ميخائيل رومان (أكتوبر ١٩٧٣)
- صلاح عبد الصبور (اغسطس ١٩٨١)
- محمود دياب (نوفمبر ١٩٨٣)

تكري وتحية ٠٠

(فاء.ع.٠)

هذه الاعمال ...

يقع تاريخ هذه الاعمال بين ٦٧ و ٧٧ وتتركز بوجه خاص حول الاعوام
٦٨ - ٧١ .

ولعل هذا كان اول دوافعى نحو جمعها فى كتاب : فى تلك الاعوام
كانت مطرقة ٦٧ قد هوت على رؤوس الجميع : نظما وابنية وقادة
ومؤسسات ومسؤولين . وتوعدت الاستجابات : من نقد الذات الى نقد
الواقع ، من الذهول والارتباك الى الحيرة والتشتت ، من الانصراف
عن العالم والتماس الخلاص فى عالم وهمى الى انشباب الاظافر والمخالب
فى الانا والآخرين .

قلة قليلة - لم تكن مستفيدة من كل عوامل السلب التى أمرزت ٦٧
ومهدت امامها الطريق - طرحت السؤال بجديّة والتزام : لماذا حدث
ما حدث .. وكيف السبيل الى التجاوز .

ولم يكن المسرح المصرى - بطبيعة الدور الذى لعبه قبل منتصف
الستينيات - بعيدا عن طرح الاسئلة ومحاوله التماس الطريق . وسترى
فى الصفحات التالية كيف قدم كتاب المسرح اجاباتهم : اكثرهم وقف حائرا
يتلفت ثم سلك الطريق الآمن : مبررا او مهونا او مبرئا « السلطان » ملقيا
كل الوزر على « الحاشية الفاسدة » ، او محينا الجماهير لسلبيتها وتواكلها
وتعلقها باستقرار الوهم والخرافة ، او متعلّزا بين التخفى والمكاشفة متجنبيا
التعبير عن حدة الرفض ، واقفا فى أجبولة الشكل الملتبس والمضسبون
الغائب ، او عابدا الى خلط الاوراق وتبييع القضية كلها ، قائما بتخدير
حس مشاهديه ، بدل توعيتهم .

ان هذا كله لا ينتهى للماضى ، لكنه ينتهى لقلب الحاضر ، فذلك

الاتجاهات لا تزال قائمة وقاعلة ، ومن أراد الدليل يكتفيه النظر الى واقع المسرح المصرى الآن .

ثانى الدوافع اننى من المؤمنين بأن النقد هو — فى جوهره — عمل تطبيعى ، وإن الناقد — مهما ساق بين يديه من مبررات نظرية — فإن اختبار أفكاره يبقى مرهونا بتصديه لعمل بعينه أو ظاهرة بعينها فى سياق بعينه .

هذا من جانب ومن الجانب الآخر فإن إعادة اختبار هذه الأفكار يمكن دائما إلا بالنسبة للعرض المسرحى الذى ينطفىء بعد الستار الاخير .

من هنا ، فإن هذه المحاولات قد تكتسب — الى جانب القيمة النقدية — قيمة تاريخية أو توثيقية — أنها جهد موجه للاستساك بلحظات مروعة ، عصية على التثبيت .

ثالث الدوافع هو هذا الجدل الذى يدور أحيانا حول « مسرح الستينات » فى مواجهة « مسرح الثمانينات » . ورغم اننى لست من المؤمنين بان الأبداع الثقافى يسير على طول خطوط تحددها علامات « كيلومترية » تحل أرقاما ، ورغم اننى لا أود أن أكرر هنا ما سبق أن كتبت فى مكان آخر (١) ، إلا اننى أطبع فى أن تثبت هذه المحاولات — حين تجمع معا — حقيقتين مرتبطتين : الأولى أن تردى المسرح المصرى — وأنهياره — إنما هو جزء من — وتعبير عن — تردى الواقع المصرى ذاته : فى وجوهه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية . والثانية هى الترابط العضوى والضرورى بين المسرح ونقد المسرح ، بين ما يدور على الخشبة ومحاولة تقويته . فحين كان المسرحيون — كتابا وفنيين — جادين فى طرح قضاياهم والتجاس الوسائل التعبيرية القادرة على نقلها ، فى التقليد أو التجريب ، كان النقد كذلك : جادا ومسئولا . أما حين أصبح المسرحيون مشاركين — عن تواطؤ أو غفلة — فى تزيف وعى مشاهديهم فلن يكون النقد الذى يكتب عن أعمالهم — اتفق أو اختلف — سوى جزء من عملية التزييف ذاتها ، إذ ما جدوى الحديث عن « حدث » و « صراع » و « حبكة » و « تطور » وما شئت من مفردات مصطلح ليس محسندا أصلا عند كاتبه وقارئه أمام أعمال تقتل المسرح باسم المسرح ، ولا تقدم للترجيحها بهجة ولا وعيا ، لا تقدم لهم مرجحة ولا فكرا ، لا تقدم لهم متعة ولا حفزا ؟

(١) انظر : « ازدهار وسقوط المسرح المصرى » الطبعة الاولى ، القاهرة ، ٧٩ ، الطبعة الثانية ، دمشق ، ٨٢ .

ليعذرني القراء والمشتغلون لو قلت اننى لا اجد فيها اقرا من
« نقد » للمسرح الا نماذج متباعدة لما أسماه « بيبزبروك » بالنقد الميت :
« ان نظامنا وصحفنا واحتياجات القراء ومشاكل الحيز والمساحة وكمن
الزيالة المعروضة على مسارحنا والاثر المنير للروح نتيجة القيام بالعمل
نفسه سنوات طويلة .. كل هذا يتأمر كى يحول بين الناقد وممارسة
وظيفته الحيوية .. ان الناقد يشارك فى اللعبة الميتة ، سواء كان يكتب
ملاحظات على عجل أو على مهل ، سواء كان يكتبها باختصار أو بأسهاب ،
فليس هذا مهبا فى الحقيقة . هل لديه تصور لما يجب أن يكون عليه
المسرح فى مجتمعه ، وهل يعيد النظر فى هذا التصور بعد كل خبرة
جديدة ؟ كم ناقدا يرون وظيفتهم على هذا النحو ؟ » .

نعم . كم ناقدا يرون وظيفتهم على هذا النحو ؟ ثم — وهذا هو
الاهم — كيف يتاح لهم أن يمارسوها فى واقع ثنائى مشروط بخلط القيم
عن عبد من أجل أن تسود ثقافة التبعية ، والتهاون الطفيلية ، فى الحياة
كبا فى الفن ؟

هذه الاسئلة بدورها تتطلب الجواب .

والجواب قدمته الخبرة التاريخية المتراكمة : لقد تعلم الطلاب
والمتقنون المنردون استحالة تحقيق مطالبهم المحدودة من داخل المؤسسات
القائمة ، ولا بد لتحقيق الحرية « الأكاديمية » أو حرية التعبير . من النضال
من أجل الحرية الشاملة : حرية كل الناس .

وبعد .. فقد تعلمنا من شيوخوا أن للمجتهد المخطيء اجرا ، وللمصيب
اجرين .

ولنا لا اطمع سوى فى اجر واحد ...

القاهرة ، مايو ، ١٩٨٥

حول المصدق التاريخي والمصدق الفني في مأساة الحلاج (*)

« مأساة الحلاج » مسرحية شعرية لصالح عبد الصبور ، تتخذ من الحياة الروحية للمتصوف الاسلامي العظيم الحسين بن منصور الحلاج موضوعا لها . وهي — بهذا — استلهم لقارئنا العربي ، وصياغة جديدة لجانب من جوانبه .

حصلت « مأساة الحلاج » على الجائزة التشجيعية في التأليف المسرحي لسنة ١٩٦٦ ، واختارها المسرح القومي مسرحية الانتتاح في موسمه القادم ..

ومسرحية على هذا النحو تفرض طريق تناولها النقدي . وسواء كان الناقد ملقبا بما قاله أرسطو عن الفرق بين الشاعر والمؤرخ أو لم يكن ، فإن السؤال الرئيسي الذي تلقىه أى مسرحية تاريخية هو : الى أى حد استوحى الشاعر التاريخ في أحداث مسرحيته .

وإذا أختار الشاعر شكل التراجيديا لمسرحيته ترتب على هذا الاختيار سؤال آخر من مدى نجاحه في الالتزام بهذا الشكل وخصائصه التي تواضع عليها نقاد المسرح .

ونحن في مأساة الحلاج نواجه هذين السؤالين : هل تقترب شخصية الحلاج في هذه المسرحية من شخصيته التي حفظ لنا التاريخ أخبارها وأشعارها ؟ .. وهذا سؤال عن المصدق التاريخي .. ثم هل نجح صلاح مبد الصبور في أن يقدم لنا من الحلاج بطلا تراجيديا ؟ .. وهذا سؤال عن المصدق الفني ..

(*) مجلة المسرح ، سبتمبر ١٩٦٧ .

وفي هذه الصفحات محاولة سريعة للإجابة عن السؤالين .



ولننظر أولا فيما خلفه لنا التاريخ من هذه الشخصية الصوفية العظيمة ..

ولد الحسين بن منصور الحلاج في مقاطعة مارس بايران في سنة ٢٤٤ هـ (٨٥٧ م) وصنّب في بغداد — بأمر من الخليفة المقتدر — بعد أن أمضى قضاء المذاهب بكفره ثم أحرقت جلته وألقى رمادها من فوق مؤذنة مرتفعة الى مياه دجلة في سنة ٣٠٩ هـ .

واذا كان التاريخ قد حفظ لنا بداية حياة الحلاج ونهايتها ، فمما لا يخبر القوارنة عنه بعد ذلك مضطربة أعظم الاضطراب ، متناقضة أشد التناقض . وليس الاضطراب والتناقض قاصرين على كتابات المؤرخين فقط بل أن الصوفيين — الذين يعتبر الحلاج واحدا من أشهر أئمتهم — مختلفون حول « رده أكثرهم ، وأبوا أن يكون له قدم في التصوف ، وقبله بعضهم ، وحكوا عنه كلامه » (١) .

لكن المؤرخين قد تركوا من الأحداث ما يسمح بتخطيط لحياة الحلاج ، وترك الحلاج نفسه ما يسمح بتخطيط لنظريته في التصوف .

عاش الحلاج في مدينة واسط (وهي مدينة بين البصرة وخراسان) صباه وشبابه الأول ، فقرأ القرآن في مدرستها ، وعرف هناك المتصوف سهلا التستري (٢) فقرأ عليه التصوف وتلمذ على يديه ، ثم ارتحل الى البصرة وتلقى خرفة التصوف من يد المتصوف عمرو المكي (٣) ، وتزوج وأنجب وعاش في البصرة .

(١) نيكلسون : الصوفية في الاسلام ، ترجمة نور الدين شريعة ، ص ٤٤ .

(٢) سهل التستري : « أبو محمد سهل بن عبد الله التستري ، أحد أئمة القوم ، لم يكن له في وقته نظير في المعاملات والورع ، وكان صاحب الكرامات ، لقي ذا النون المصري ببكة سنة خروجه الى الحج ، وتولى كما قيل سنة ثلاث وثلاثين ومائتين .. » .
أنظر : عبد الكريم بن هوازن القشيري : الرسالة القشيرية في علم التصوف . ص ٤٤ .

(٣) عمرو المكي : « أبو عبد الله عمرو بن عثمان المكي ، لقي أبا عبد الله الناجي وصحب أبا سعيد الخراز وغيره ، شيخ القوم وأمام الطائفة في الأصول والطريقة . مات ببغداد سنة أهدى وتسمين ومائتين » الرسالة القشيرية ، ص ٢١ .

وكان الحلاج يعيش حياة الزهد والكتاف والاقبال على العبادة ، فيصوم رمضان كله ، وكان في يوم عيد الفطر يلبس التسود ، ويقول : « هذا لباس من رد عليه عبلة .. » (٤) ، وبعد عدة سنوات ارتحل الحلاج الى مكة ، وهناك نذر أن يقضى عاماً كاملاً في بيت الله في الصمت والصلاة ، وخلال هذا العام — الذى يحدثنا عنه بعض من رفاقه (٥) — تطور فكره الصوفى ، وحدثت القطيعة بينه وبين شيخه عمرو المكي ، وبدأ المريدون وتلاميذ الصوفيين يلتفون حول الحلاج ويسمعون منه ..

وحين عاد الحلاج من مكة بدأ النزول الى الناس معظمهم ، ويرشدهم الى طريق الله ، ويلقى ابلههم بمواجهه .. وكانت هذه بداية عذاب الحلاج .. ومن ثم مأساته .

فالصوفيون لم يكونوا ينزلون الى الناس ، كانوا يعتزلونهم ، وينأون عن عالمهم ، لا يعينهم ما يضطرب به هذا العالم قدر ما يعينهم أن يظفروا جوانحهم على ثألاتهم وروءاهم ، ويضنو بها أن تبتلها العابة .

وحين ضاق الحلاج بالتصوفة وضاعوا به نبذ خرقتهم ، ولم يكن نزوله الى الناس سبباً في عذاء الصوفيين له فقط بل أجاج عليه ما هو أهم وأخطر : عذاء الدولة أو السلطة التي راحت تترصده وتضايقه وتضع أمامه العقبات .

وظل الحلاج في طريقه ..

ارتحل الى خراسان واستقر فيها خمس سنوات يذمها الناس الى الله ويعظمهم ، ثم عاد الى الاهواز ، واستطاع بفضل تأييد أحد الوزراء من أنصاره أن يحمل اهله ليقيم في بغداد ، وسيظل مقيماً بها ، وسيحكم أمام قضائتها برتين ، وسيبقى في أحد سجونها ثمان سنوات ، ثم يصلب ، في مكان منها يسمى باب الطاق .

(٤) اخبار الحلاج ، نشر وتحقيق لـ مماسينيون ، بـ كراوس ، ص ٢٤ .

(٥) دخل الحلاج مكة أول حذلة ، وجلس في صحن المسجد سنة لم يبرح من موضعه الا للطهارة والتطواف ، ولم يحترق من الشمس ولا من المطر ، وكان يحمل اليه في كل عشية كوز ماء وقرص من اقراص مكة .. » . اخبار الحلاج ص ٤٣ .

وخُزج الحلاج من بغداد مرتين : عاد الى مكة حاجا (مع اربعةائة من تلاميذه هذه المرة) ، ثم قام برحلة طويلة فصحب احدى القوافل المتجهة من الاهواز الى الهند ، وصعد في نهر السند حتى كشمير .

ومن الهند عاد الحلاج حاجا الى مكة للمرة الثالثة والاخيرة (حوالى سنة ٢٩٠ هـ) ، ثم رجع الى بغداد وظل في الليل يصلى الى جوار القبور ، وفي النهار يقف في ساحات بغداد ويمادئها ومساجدها وأسواقها ، يدعو الناس الى الله ، ويلقى أمامهم بمواجهه وأشعاره .

وأثارت كلمات الحلاج جدلا وشغبا عظيمين . ماذا كان يوسع هذا المتصوف أن يقول للناس فيهيجهم على هذا النحو ؟

قبل أن ندخل عالم الحلاج لابد من كلمة عن الصوفية كحركة نفسية وفكرية أخذت طريقتها الى الظهور في العالم الاسلامي ابتداء من نهاية القرن الثانى الهجرى وأوائل القرن الثالث (القرن الثامن الميلادى ..) .

يقول القشيري — صاحب أقدم المراجع عن التصوف الاسلامى وأشملها : « المسلمون بعد رسول الله لم يتسم أفاضلهم — في عصرهم — بتسمية علم سوى صحبة رسول الله فقبل لهم الصحابة ، ولما أدرك أهل العصر الثانى سبى من صحب الصحابة التابعين ، ثم قيل لمن بعدهم أتباع التابعين .. ثم اختلفه الناس ، وتباينت المراتب فقبل لخواص الناس ممن لهم شدة عناية بامر الدين الزهاد والعباد ، ثم ظهرت البدع ، وحصل القدامى بين الفرقى ، فكل فريق ادعى أن فيه زهادا .. فانفرد خواص أهل السنة المراعون انفسهم مع الله تعالى ، الحافظون قلوبهم عن طوارق الغفلة باسم التصوف ، واشتهر هذا الاسم لهؤلاء الأكبر .. » (٦) .

لقد سقت هذا النص الطويل عابدا ، لانه يثبت حقيقة كادت تنسى بعد أن اتسعت المذاهب والطرق الصوفية ، وغشيتها ما غشيتها من خلط وعبث كثير . ان المتصوفة هم ورثة الصحابة والتابعين ، وهم « خواص أهل السنة .. » . بعبارة أخرى .. لقد خرج التصوف من قلب الشريعة الاسلامية .

هذه الحقيقة تثبتها أقوال المتصوفة أنفسهم ، الجنيد (٧) — أشهرهم وأسبقهم — يقول : « من لم يحفظ القرآن ولم يكتب الحديث لا يقتدى به في هذا الأمر لأن علينا هذا مقيد بالكتاب والسنة .. » ، وقد سأل سائل : من أين استندت هذا العلم فقال : « من جلوسى الى الله ثلاثين سنة .. » ، والحلاج نفسه يقول : « باطن الحق ظاهره الشريعة » ، ومن يحقق في ظاهر الشريعة ينكشف له باطنها ، وباطنها المعرفة بالله .. » (٨) .

ولا يزال أصل كلمة « الصوفية » غامضا ، فبعضهم يرجعها الى أنهم كانوا يلبسون الصوف ، وبعضهم يقول أنها من الصفاء ، والبعض الثالث من الباحثين الأوربيين يردّها الى الكلمة الافريقية « سوفوس » .

ويقول القشيري ملخصا هذا الخلاف : « ليس يشهد لهذا الاسم — من حيث العربية قياس ولا اشتقاق ، والأظهر أنه كالقلب .. » (٩) .

وليس يعنيّا الآن اشتقاق الكلمة ومصدرها قدر ما يعنيّا أنها كانت تطلق على هؤلاء الزهاد الورعين ، الذين تستولى عليهم الرهبة من يوم القيامة ومن عذاب النار . وتنفعهم دفعا الى الهرب من الدنيا بمخلص لهم من ضرورها ، ولما كانت النجاة — في نهاية الأمر — موهوبة بمشيئة الله تطيعى أن يتأدى الاعتقاد بالصوفيين الأوائل الى التلذذ فى ذات الله (الحب) والخضوع المطلق لمشيئته (الخوف) .

والحب والخوف ، هما المحوران اللذان تدور حولهما حياة الصوفيين وتأملاتهم ، وهما معا يرسمان الأبعاد الرئيسية لحياة كبار المتصوفة فى الاسلام فى عصوره المختلفة .

وأذا وضعنا فى اعتبارنا أن العصر الذى بدأت فيه الحركة الصوفية تشق طريقها الى سطح الحياة فى المجتمع الاسلامى كان حاملا بالفرق الاسلامية المختلفة : « المرجئة » الذين يضعون الايمان قبل العمل ، و « القدريّة » الذين يؤكّدون مسئولية الانسان الكاملة عن أعماله ، و « الجبرية » الذين يسقطون عنه هذه المسئولية ، ثم « المعتزلة » الذين وضعوا علم الكلام الاسلامى على أسس العقل وحده ، وأخيرا « الأشاعرة »

(٧) الجنيد : « أبو القاسم بن محمد ، سيد هذه الطائفة وإمامهم ، أصله من نهاوند ، ومنشؤه ومولده بالعراق ، كان فقيها ، وكان يفتى فى خلقه وهو ابن عشرين سنة .. » الرسالة القشيرية ص ١٨ .

(٨) أخبار الحلاج . ص ١٩ .

(٩) الرسالة القشيرية . ص ١٦٤ .

الذين قدموا الصياغة الأخيرة لمذهب أهل السنة بتوفيقهم بين الآراء المتعارضة ..

اقول .. لو وضعنا في اعتبارنا الخلافات العنيفة التي كانت تصل جد الاقتتال الفعلي بين هذه الفرق المختلفة — وكلها نابعة من السدين مستشدة بآياته وأحاديثه — لاستطعنا أن نفهم جانباً هاماً في الحركة الصوفية .. أنها — في جوهرها — نبذ لمحاولة فهم العالم عن طريق العقل ، ودعوة لفهمه عن طريق القلب والحدس ..

وفي قصيدة من أجل تصائده ، يعبر المتصوف الفارسي جلال الدين الرومي (١٠) عن هذا الخلاف بين المتصوفة وعلماء الكلام ، أو بين المذهب العقلي والمذهب الحدسي للتفكير في الله . يقول جلال الدين موجهاً حديثه لعلماء الكلام في سخرية مريرة :

« هل عرفتم أسماً بلا مسمى ؟ ..
هل تطفتم ورداً من الواو والذال والراء ؟ ..
أنتم تسبون أسماً ، اذهبوا فابطلوا عن حقيقة المسمى ..
لا تنظروا إلى القمر في الماء ، بل انظروا إلى القمر في السماء
تطهروا من جميع صفات النفس
حتى تروا وجوهكم النوراني
نعم .. ترون في قلوبكم علم النبي ..
دون كتاب .. ودون معلم أو مرشد .. » (١١) .

وشيناً فشيناً أصبح للمتصوفة قابوسهم الخاض ، وأصبحت كلمات مثل الوجد والتواجد ، والصحو والسكر ، والستر والتجلي ، والمحاضرة والكاشفة ، والمجاهدة والمعاناة ، والخوف والرجاء ، والذكر والسماع .. الخ ترد في شعر المتصوفة ونثرهم ، لتعبر عن حالات نفسية خاصة أو رياضات وطقوس معينة ، مستقلة تماماً عن بدلولاتها اللغوية المألوفة .

وليس في وسع الباحث الآن أن بغوص في محاولة التفرقة بين هذه الاصطلاحات والمعاني ، وكلها يعبر عن حالات نفسية خاصة يمر بها

(١٠) جلال الدين محمد بن محمد بن الحسين الرومي ، شاعر صوفي فارسي مشهور ، له ديوان بعنوان : « مثنوى معنوي » اشتهر به ، وقد ترجم إلى التركية والعربية والهند ستانية والانجليزية وغيرها من لغات العالم .

(١١) فيكلسون ، الصوفية . ص ٧١ — ٧٢ .

المريدون والمتصوفون ، والصوفيون يفلتون على أنفسهم هذه الأبواب ، ويسئلون الحبيب ، ويقولون لنا من ورائها : « من لم ترشده أشارتنا لم يقف على حالاتنا .. » (١٢) .

لنلخص : التصوف حركة روحية ، نشأت في نهاية القرن الثاني وبداية الثالث الهجرى كنقيض للحركة المعتزلية التي أثارها الفلاسفة وأهل الكلام من فقهاء المسلمين ، وهى حركة تعتمد على الحدس والرؤية الكشفية المباشرة لمعرفة الله ..

ولنجعل هذه الكلمات سبيلنا نحو صوفية العلاج ..

ولم ينشر من الآثار التى خلفها العلاج سوى ديوان جمع شطحاته ومواجهه وأسماره هو « الطواسين » (١٣) ثم عدد من أخباره وأقواله نشرها المستشرقان ل. ماسينيون وب. كراوس بعنوان « أخبار العلاج » .

والديوان والكتاب معا لا يربطان حدود مذهب صوفى متسق له بدايته ونهايته . هما تجبيع لمواجهه وشطحاته ، ومن هذا التجبيع صاغ صلاح عبد الصبور « مذهب صوفيا ينسجم مع التصوف وأصول العقيدة معا .. » .

نقطة البداية فى مذهب العلاج أن الله قد خلق الإنسان على مثاله :

« أراد الله أن تجلّى محاسنه وتستعلن أنواره

فأبدع من أثير القدرة العليا مثالا ، صاغه طينا

والقى بين جنببيه ببعض الفيض من ذاته

وجلاه ، وزينه ، فكان صنيعة الإنسان .. » .

هذه الفكرة ، وأن بدت للوهلة الأولى أثرا من الآثار التى أخذها التصوف الإسلامى عن المسيحية ، إلا أنه يمكن ردها الى أصول إسلامية صحيحة . فقد جاء فى حديث رواه عبد الله بن مبر عن النبى : « أن الله

(١٢) أخبار العلاج . ص ٧٠ .

(١٣) الطواسين ، مفردتها طاسين (طمس) ، وهى إحدى بدايات السور فى القرآن . يقول العلاج : « فى القرآن علم كل شيء وعلم القرآن فى الأحرف التى فى أوائل السور .. » أخبار العلاج ص ٦٥ .

(م ٢ — مساحة للضوء ..)

خلق آدم في صورته ، ثم قال اذهب فسلم على أولئك النفر — وهم نفر من الملائكة جلوس — وأستمع لما يحييئونك ، فانها تحيتك وتحية ذريتك .

الإنسان — أذن — مرآة الله « يطالع على صفحاتها جمال الذات » ، فان صفت قلوب الناس رقت نظرة الرحمن ، وأن تكدرت صرف نظره عنهم ، وإذا صرف الرحمن نظره من الإنسان ضاقت الدنيا في عينيه ، و « مشى القحط في الأسواق يجبى جزية الانفس ، حقيقته بلا قاع فلا تبالا اذ تعطى .. » .

كيف يصفى الإنسان قلبه المعتم ؟ .. يصوم ويصلى ويقرأ القرآن ويؤدى الفروض ؟ .. يقول لنا الحلاج :

« نعم .. لكن هذى أولى الخطوات نحو الله ..

خطى تصنعها الأبدان ..

وربى قصده القلب ..

ولا يرضى بغير الحب .. » .

الحب — أذن — هو طريق الحلاج الى الله (كما هو طريق صلاح عبد الصبور الى خلاصه الشخصى) ، والحلاج يكرر ما قاله شيخه صبرو المكي :

« الحب الصادق

موت العاشق

حتى يحيا فى المعشوق

لا حب اذا لم تخلع أوصافك

حتى تتصف بأوصافه .. » .

والحلاج لكى يحيا لابد أن يموت . وهذا بالضبط ما يريده ..

« رأيت الحلاج دخل جامع المنصور وقال : « أيها الناس اسمعوا منى واحدة .. » فاجتمع اليه خلق كثير فمنهم محب ومنهم منكر فقال : « اعلموا أن الله أباح لكم دمي فاقتلوني » فبكى بعض القوم ، متقدمين من بين الجماعة وقتل : « يا شيخ .. كيف تقتل رجلا يصلى ويصوم ويقرأ القرآن ؟ .. » فقال : « يا شيخ المعنى الذى به تحقن الدماء خارج

عن الصلاة والصوم وقراءة القرآن ، فاقبلوني تؤجروا وأسئرج...» (١٤) .
ونحن نقرا أيضا في أخبار الحلاج :

« سمعت الحسين بن الحلاج يقول في سوق بغداد :

ألا أبلغ أحبائي بأى ..

ركبت البحر وانكسر السفينة

ففى دين الصليب يكون موئى

ولا البطحما أريد ولا المدينة

متبعته ، فلما دخل داره كبر صلى ... فلما سلم قلت : « يا شيخ
تكلمت في السوق بكلمة من الكفر ، ثم اتهمت القباة هنا في الصلاة ..
فما قصصك ؟ .. » قال : « أن تقفل هذه الملعونة » وأشار الى
نفسه .. » (١٥) .

ومثل هذه الأخبار كثيرة متواترة فيما روى عن الحلاج، وربما كانت
من الأسباب التي جعلت السلطة تستعدى عليه العامة لأنه يقول كلاما
متشابه ، ولأنه « يتستر أنا خلف الذنن الشهاء ، أو أثواب المجذوبين
الفقراء ، والأقوال الغابضة المشبهات القصد .. » .

لكن لهذه الأقوال ومثيلاتها مكانها المنطوق في صونية الحلاج .
لقد تعشق الله حتى مشقه ، وتقبله حتى رآه ، وهو أيضا قد أحب
من أنصف ، فاعطاه المحبوب كما أعطاه ..

« لأننا .. حين جاد لنا المحبوب بالوصل تنمينا

دخلنا السر ، أطعنا وأشرينا

وراقصنا وأرقصنا ، وغنينا وغنينا

وكوشفنا وكاشفنا ، وموهنا وماهدنا .. » .

ثم ..

« تعشقت حتى مشقت ، تخيلت حتى رأيت ..

رأيت حبيبي ، وأتحنى بكيال الجبال ، جبال الكبال

فأحقت بكيال المحبة ..

وأفانيت لنفسى فيه .. » .

(١٤) أخبار الحلاج . ص ٧٥ .

(١٥) أخبار الحلاج . ص ٨١ — ٨٢ .

وفي هذه الآيات يصوغ عبد المصبور « حلولية » العلاج ، أو قوله بفنائته في الله . وللحلاج آيات ذكرها في طواسينه تشير الى هذا الطول على نحو أكثر جموحا وانطلاقا ، وكانت هذه الآيات سببا في قول الكثيرين من نقهاء العصر بكونه ، واختلف بعض الصوفيين حولها فيها بعد ..

يقول الحلاج :

مزجت روحك في روحي .

كما تمزج الخبرة بالماء الزلال ..

ماذا منك شيء بمسني

ماذا انت انا في كل حال .. »

ويقول :

انا من اهوى ، ومن اهوى انا

نحن روحان حللنا بدننا

ماذا ابصررتني ابصرته

واذا ابصرته ابصرتنا .. » (١٦)

ولا ينكر الصوفيون من اقوال الحلاج هذه شيئا ، وما دام الانسان — في اصله — ربانيا ، قد خلقه الله على صورته ، ومن ثم فان طبيعة الله تشبه طبيعة الانسان ، ولهذا قال الحلاج « ان الله متفرق في الخلق انوارا بلا تفريق .. » .

ويرتبط بهذا ترحيب الحلاج بالموت ، واستعداذه الالم .. ، وبعد ان جرى به ليصليب تعددت الروايات عن كلماته الأخيرة التي قالها وهو يعلق على الصليب ليلة كاملة قبل أن تضرب عنقه ، وروى بعض تلاميذه وتريديه الروايات من هذا الموقف المعذب ، لكنها — رغم الاختلاف — تجمع على شيء واحد : ترحيب الحلاج بالموت وفرحته به . ان الموت كان يعني بالنسبة للحلاج خلاصه .

« متى الحلاج الى الموت ، وهو يرتقص ، ويردد هذه الآيات :

نديسى غير منسوب
الى شىء من الحيف ..
دمائى ثم حيائى
كعمل الضيف بالضيف
فلما دارت الكس
دعا بالنطع والسيف

ثم هو ينجى الله من فوق صليبه : « هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلى
تعصبا لدينك ، وتقربا لك ، فافقر لهم ، فانك لو كشفت لهم ما كشفت
لى لما فعلوا ما فعلوا ، ولو سترت عنى ما سترت عنهم لما ابتليت ، فلك
الحيد نيا تفعل ، ولك الحيد نيا تريد .. » (١٧) .

ويصوغ صلاح رغبة العلاج فى الموت هذه الصياغة العذبة على
لسان أحد المتصوفة من مريدى العلاج :

« كان يقول ..
إذا غسلت بالدماء هلمتى وأغصنى
فقد توضحت وضوء الأنبياء ..
كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل من أبيه فى مقامه المساء .
كان يقول ..
كان من يقتلنى بحقق ميثتى
ونفذ أرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فنان
أسطورة وحكمة وفكرة
كان يقول : ان من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة .. »

وإى قيمة كانت تكتسبها كلمات العلاج لو لم تعجن بدمه ؟ ..
الآن تحبل كلماته الريح السواحة ، وتبقى منها أسطورة وحكمة وفكرة ،
تحكى لنا جيما قصة استشهاد بطولى رائع . وحبل المتصوفة القالون
عليه قصة استشهادهم فى قلوبهم لكتهم أخذوا عليه شيئا واحدا .. ليس

انه رأى ، ولكن انه باح بها رأى (١٨) . وفى انتظار الموت بقول الحلاج :

« عشنا حينا فى دار الخوف
ننكم بين الأضلاع ..
سرا نخشى أن تسرقه الأسماع
لكن المسك أنسكب بقلب الحلاج وذاع ..
فخرجت الى دار الهجرة .. » .



يمكننا الآن أن نقول أن صلاح عيد الصبور قد بدأ بفكار الحلاج ، لكنه مضى اليها يتحصصها ، ويضيف اليها ، ويحذف منها ، ويرد مذهبه الصوفى الى البدايات الأولى لحركة التصوف ، على أن الاضافة الحقيقية التى تقدمها مسرحية « مأساة الحلاج » هى تأكيد الدور الاجتماعى الذى لعبه الحلاج فى عصره ، وهنا نذكر المستشرق والدارس الفرنسى لويس ماسينيون ومقاله الهام عن « المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج » (١٩) ، ويقول لنا صلاح أن هذا المقال كان له الفضل الأول فى لفه الى حقيقة الدور الاجتماعى لهذا المتصوف العظيم . ويبقى السؤال هنا : الى أى حد نجح صلاح فى مزج هذا الدور الاجتماعى بحقيقة الحلاج كمتصوف يرفض سبيل العقل ويتخذ الحس سبيلا لمعرفة الله ؟ ..

هذا السؤال عن شخصية الحلاج يؤدى بنا الى السؤال الثانى الذى تركناه معلقا منذ البداية عن الصدق الفنى فى شخصية الحلاج .



تبدأ « مأساة الحلاج » بنهاية الحدث المسرحى .. فنحن نرى الحلاج مصلوبا على جذع الشجرة فى المنظر الأول ، ويبدأ حوار المسرحية بحوار من هذا الشيخ المصلوب .. من يكون ، وماذا تراه قد فعل ، يدور الحوار أولا بين تاجر وواعظ وفلاح ، ثم تدخل مجموعة من الناس فيهم

(١٨) « تال أحمد بن فائك : رأيت رب العزة فى المنام كائى واقف بين يديه ، فقلت : يارب ما فعل الحصين (الحلاج) حتى استحق تلك البلية ؟ .. فقال : انى كاشفته بمعنى فدعا الخلق الى نفسه فأنزلت به ما رأيت .. » أخبار الحلاج . ص ٨٧ .

(١٩) ترجم هذا المقال الهام الى العربية وعلق عليه الدكتور عبد الرحمن بدوى فى : شخصيات قلقة فى الاسلام . ص ٦١ — ٩١ .

الحداد والحجام والخادم في حمام .. وهم جميعا غرقاء مثل هذا الشيخ المصلوب ، لكنهم ، في نفس الوقت ، قتلته ، لقد قتلوه بالكلمات :

« صفونا .. صفنا .. صفنا
الأجهر صوتا والأطول
وضعوه في الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتواضع
وضعوه في الصف الثاني
اعطوا كلا منا دينارا من ذهب فان ..
برأقا لم تلبسه كف من قبل
قالوا : صيخوا .. زنديق كافر ..
صفنا : زنديق كافر
قالوا : صيخوا فليقتل ، انا نحبل دمه في رقبتنا
فليقتل انا نحبل دمه في رقبتنا ..
قالوا : امضوا .. قمضينا .. » .

ثم تدخل المسرح جماعة من الصوفية ، انهم مثل هذا الشيخ المصلوب ، لكنهم قتلته ، وهم أيضا قتلوه بالكلمات :

« احببنا كلماته
أكثر مما احببناه
فتركناه يموت كي تبقى الكلمات .. » .

ونخرج من هذا المنظر الأول بنتيجة واحدة : لقد اشترك هؤلاء جميعا في قتله ، حتى صديقه ورفيقه الشبلى قد ساهم في قتله « لأنه قال لفظا غامضا حين سئل في أمره .. » . انهم جميعا يتفقون في شيء واحد : لقد قتلوه بالكلمات . وينبض المسرح بالجذبة .. ويبدأ صلاح عبد الصبور يحكى حكاية العلاج .

ونحن في المنظر الثاني نلتقي بالعلاج في بيته مع صديقه الشبلى ، وهما يتحاوران حول طريقين من طرق الحق، أو فنلقل أنه حوار حول الفهم التقليدي للتصوف ، وفهم العلاج له . فالشبلى يعبر عن الفهم التقليدي للتصوف أجمل تعبير حين يقول بأنه يخشى أن يهبط للناس « قد أبسط أجناني فوق الدنيا .. فأرى يسراها .. أتمنى النعمى والبسرى .. وأرى عسراها ، أتوقى العسرى .. ويموت النور بقلبي .. » ، وهو أيضا لا يبحث إلا عن خلاصه هو : « وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه .. فإذا صادفت الدرب فسر فيه .. وأجعله سرا ، لا تفضح سره .. » .

أما الحلاج فهو على نقيضه ، لا يستطيع أن يفهم عنييه عن الشر الذي ملأ الكون : « فقر الفقراء ، جوع الجوعى ، المسجونون المصفدون ، رجال ونساء قد فقدوا الحرية .. » ، أنه لا يستطيع أن يفس النظر من هذا الشر إلا لو أظلم قلبه .

ويدخل الى بيت الحلاج احد مريديه ، وينبئه بأن الولاة يهربون له أمرا ، فقد بلغهم أنه « يلفو في أمر الحكام » وأنه قد أرسل رسائل مرية لبعض وجهاء القوم يحضهم فيها على الثورة ، فيقول الحلاج ان هؤلاء وعدوه ان ملكوا أمر الناس ان يعطوهم حقوقهم « وأن يضعوا خمر السلطة في أكواب العدل .. » .

الحلاج اذن لا يثق بمعزل مما يضطرب به العالم ، لكنه يشارك فيه بالرأى والتوجيه ، ويعد من يراه أهلا للولاية بين الناس ، وهو لا يريد أن يخلق عنييه على ما في قلبه ، بل يريد أن ينزل للناس ويقول لهم :

« الله قوى يا أبناء الله ..

كونوا مثله ..

الله معمول يا أبناء الله ..

كونوا مثله .. » .

واذا كانت الخرقه — رمز الصوفية وشعارها — ستمنعه من أداء هذا الدور فهو ينذرها .. أنه يخلعها من أجل الناس وفي مرضاة الله .

وفي المنظر الثالث نرى الحلاج وهو يدعو الناس في ساحة من ساحات بغداد ، وفي هذا المشهد يعمق توحيد الشاعر بالحلاج ، لكنه سرعان ما يصطدم بالشرطة لأنه تحدث عن « القحط الذي يمشي في الأسواق .. » ، ولأنه كشف عن سر ما بينه وبين الله من حب ووصال .. ، وتقبض عليه الشرطة ، ويهتف واحد من جماعة الصوفيين بالناس :

« يا قوم

هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله ..

لكن .. هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟ ..

أخذوه من أجلكمو أنتم .. » .

ويلخص الواقظ صورة العصر في هذه الكلمات :

« هم باح ، لكني تأخذ الشرطة ؟ .. »

لا ادري ، وعلى كل ، فالإيام غريبة
والعادل من يتحرز في كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام أو شخص أو وضع أو قاتسون أو قاض أو وال أو
باحتساب أو حاكم .. » .

الجزء الثاني من المسرحية عنوانه « الموت » . ونحن في المنظر الأول
نصحب الحلاج الى سجنه ، وفي السجن يدور حوار هام بينه وبين سجين
ثائر ، كان مثقفا عرف الكلمات ذات يوم وأحبها ، لكن قسوة الحياة
كشفت له أن الكلمات لا تصنع شيئا .. وأنه لابد من رفع السيف
لاستئصال الظلم والشر ..

وهذا القسم من المسرحية بالغ الدلالة في كشف الصراع في نفس
الحلاج . انه تطوير وامتداد لصراعه الاول من أجل الفوز للناس ، لكنه
هنا صراع بين الكلمة والسيف ، بين الحق والقدرة ، بين الحكمة والفعل ،
ويصل عجز الحلاج عن الاختيار الى قمته :

« لا أبكي حزنا يا ولدي ، بل حيرة
من مجزى يقطر دمي
من حيرة رأيي وضلال ظنوني
ياتي شجوي ، ينسكب أثني
... ..
هينى اخترت لنفسى .. ماذا أختار ؟ ..
هل أرفع صوتي
أم أرفع سيفي ؟ ..
ماذا أختار ؟ ..
ماذا أختار ؟ .. » .

أن الحب هو الذي يقف بالحلاج عن الاختيار . أنه ضعفه السذي
من أجله استحق أن يوقع به العقاب . انه يحب الناس ، ولا يستطيع
أن يرفع في وجوههم السيف ، وهو لا يملك الا الكلمات ، الكلمات الفعالة ،
لكنه لا يجرؤ على حمل السيف من أجل هذه الكلمات ..

« لا أخشى حمل السيف ولكني أخشى أن أمشي به ..
فالسيف اذا حملت يقبضه كف عمياء
أصبح موتا أعمى .. » .

والحلاج - كبطل تراجيدى - يبحث عن المطلق . انه ينشدد الصواب المطلق ، ويعبر من هذا المطلق بتعبير قاله أحد الصحابة الذين رفضوا الاشتراك في الحرب التي دارت بين علي ومعاوية : « من لى بالسيف المبصر ! .. » . هذا السيف المبصر هو مطلب البطل التراجيدى الباحث عن المطلق لا عن الممكن ، ويؤيد هذا رفض الحلاج أن يهرب من سجنه ، فقد يكون الهرب هو الصواب الممكن .. لكن الحلاج لا يبحث عنه ولا يرضاه .

الحلاج اذن بطل تراجيدى يبحث عن الصواب المطلق ، وضعفه الرئيسى هو الحب ، بسببه يعجز عن حمل السيف من أجل كلماته ، ومن أجل هذا الحب المؤدى الى العجز يوقع به العقاب .

وهنا يكتسب موت الحلاج دلالتين : هو من ناحية سبيل وحيد لخلامه الشخصى بالرجوع الى الله والفناء فيه ، وهو من الناحية الأخرى جواز الخلود لكلماته ..

وفي هذا المنظر يضيف الحلاج بعض التفاصيل لسدوره الاجتماعى (أو لنقل السياسى) .. فهو « لا يعرف صاحب تاج الا الله ، والناس سواسية من بينهم يختارون رؤساء ليسوسوا الامر ، فالوالى العادل قس من نور الله ينور بعضا من أرضه .. أما الوالى الظالم فسداس يحجب نور الله من الناس .. كى يفرخ تحت عبايته الشر .. » ..

وفي لحظة عجز الحلاج عن الاختيار يدخل الحارس يطلبه للمثول امام المحكمة .. وينتهج الحلاج .. فقد اختار له الله .

المنظر الاخير في المسرحية هو منظر المحكمة .

وكما اعتمد صلاح عبد الصبور على التاريخ في اختيار شخصياته الرئيسية ، التقط من صفحات التاريخ قاضيين من قضاة المحكمة : رئيسها ابو عمر الحمادى ، ثم القاضى الشافعى ابن سريج ، ويذكر لنا التاريخ أن الاول منهما كان معروفا « بهلالته للحكام » والسير في ركابهم (٢٠) ، أما الثانى فقاضى منصف ، يرفض أن تكون مواجد الصوفى سببا في الحكم بتكبيره ، وهو الذى قال عن الحلاج انه « رجل حافظ للقرآن ، عالم به ،

ماهر في الفقه ، عالم بالاحاديث والأخبار والسنن ، صائم الدهر قائم الليل ، يعظ ويبيّن ويتكلم بكلام لا أنهمه فلا أحكم بكفره .. » (٢١) .

ومرة أخرى يعرض صلاح من خلال المحاكمة صورة القصر ..
التناقضات كلها تتخفى وراء المصطلح الديني ، والثقافة المطلوبة عند السادة ولاة الأمر أن تتحول اللغة الى الاعيب والغار باطنها الفحش ، وتعظم منزلة القاضي عند صاحب الأمر اذا استطاع أن يحسن التفاهة ، ويلوى اعنة النصوص لمرضاة مولاه .

وماذا بوسع محكمة كهذه أن تفعل بالحلاج ؟ .. كل شيء كان مرتباً بدعة لادانة الحلاج والحكم بقتله ، حتى شهود الزور مجتمعون بالباب (يقول لنا ماسينيون أنهم بلغوا ٨٤ شاهداً !) ، وتستمر المأساة — المهزلة ، وقبل أن تصدر المحكمة حكمها يأتيها خطاب من وزير القصر يحكم الخدعة : فيعلن أن الخليفة قد عفا عن الحلاج من أجل التهمة التي تمس الدولة .. ولكن .. ماذا عن التهمة التي تمس حقوق الله ! .. وبكتشف ابن سريخ هذه الخدعة ، ويعلن في وجه القضاة :

« بل هذا بكر خادع ..
نقد أحكمت حبلى الموت
لكن خفت أن تحيا نكراه
لمردتم أن تمحوها
بل خفت سخط العامة من اسم أصواتهم
من هذا المجلس
لمردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والاسم .. » .

وينسحب ابن سريخ من المحكمة ، رافضاً أن يكون من حق الإنسان أن يبحث كيفية إيهان الإنسان ، وتستمر المحاكمة ..

وفي هذا المنظر يقدم الحلاج عصارة لتجربته الصوفية ، ومراحل طريقه ، حتى تكشف له وجه الله ، وتلتحم رؤيته الصوفية بدوره الاجتماعي التحاماً عضوياً لا اضطراب فيه ولا تناقض :

« بل كنت أحض على طاعة رب الحكام
براً لله الدنيا أحكاماً ونظاماً

فلماذا اضطريت وأختل الأحكام ؟ ..
خلق الإنسان على صورته في أحسن تقويم
فلماذا رد الى درك الانعام ؟ .. » .

....

« لم يبرأنا الباري ليعذبنا ، ويصفرنا في عينيه
بل لبرأنا نتمو ، وتلمس جبهتنا وجه الشمس
أو نمرح تحت عبايتها كالحيوان المرحه .. » .

....

« لا أملك إلا أن أتحدث

ولتتقل كلماتي الريح السواحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة انسان من أهل الرؤية
فلعل مؤادا ظهنا من افئدة وجوه الامة
يستعذب هذى الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها أن ولي الامر
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل .. » .

وهذه جوهر رسالة الحلاج كما قدمه لنا صلاح عبد الصبور .. ،
أن يثبت كلماته كشاهد رؤية .. فلعل حاكبا يقتنع بها فيزاوج بين القدرة
والفكرة ، بين الحكمة والفعل بين الكلمة والسيف ..

ويؤكد هذا المعنى حقيقة أخرى في المسرحية : أن هذا السجين
الثائر النازع الى النقمة قد جمع العابة يوم محاكمة الحلاج ، وقد قتلته
الشرطة في نفس اليوم . وهكذا قتل الباحث عن الحكمة والفعل مع الثائر
الساخط في يوم واحد ، وبقيت كلمات الحلاج .

وتنزل الستار على مأساة الحلاج .



أن « مأساة الحلاج » رجعة شعرية ومسرحية للتراث ، واستلهم
واع لجانب من جوانبه ، أسند فيها الشاعر ظهره الى أحداث التاريخ
وأخبره ، لكنه أسقط عليها هبوه الفكرية وما يثقل وجدانه ، وجاء
الحسين بن منصور الحلاج بطلا تراجيديا يبحث عن الصواب المطلق ،
وتطورا لشخصيات الصوفية في شعر صلاح عبد الصبور منذ تعرفنا على
شيخه « محي الدين » في أول مجموعاته الشعرية ، وعلى « القديس »
في قصيدته الطويلة « أقول لكم » في مجموعته الثانية ، وعلى الصوفى
« بشر الحانى » في مجموعته الثالثة . لكنه تطوير أكثر نصجا ، وأكثر
تناؤلا ومشاركة في صنع قيم الانسان .

✽ يا ليل .. يا عين ✽

عن الكاتب .. والمرحية (✽)

الكاتب يكتب أولاً ثم يأتي الناقد بعد ذلك . تلك قضية ليست صحيحة دائماً ، لكنها تصح حين يتوفر « للتقاليد » الفنية والإبداعية قدر من الرسوخ والثبات ، أما حين نضطرب في عالم خلا من الثوابت والتقاليد فمحتمل أن نضل وأن نتشتت ، وأن ترتفع أعمال رديئة ، وتتوارى — بالمقابل — أعمال جيدة .

وهذا يعنى أن علينا أن نثق دائماً — بين الحين والحين — لنعيد النظر والتقييم ، فهذا وحده هو الذى يعصمنا من الوقوع في أسر الكليشيهات القديمة التى قد لا تعنى شيئاً كثيراً حين يراد تطبيقها على معطيات عالم متغير . ثم هو يعنى أيضاً ضرورة أن تبذل الحركة النقدية — التى يفترض أن تصاحب الحركة الإبداعية — مزيداً من الجهد للكشف عن أفضل العناصر الجديدة ، وتقديهما ، دون دعاية أو افتعال ، أو محاولة لسرقة الاهتمام ، والارتفاع الطفيلى على أكتاف الآخرين .

وربما كان مما يلفت النظر في حركتنا المسرحية المعاصرة أنها لم تستطع أن تنجب سوى عدداً من كتاب المسرح لا يكاد يتجاوز أصابع اليد الواحدة (أو هذا هو الكليشيه القديم على الأقل ! ..) ، وقد يكون للواحد منهم عمل أو عملان فقط في مستوى المناقشة لكنه يصبح — بمرور السنين وتكرار القول — واحداً من « نقابة » كتاب الصف الأول ! ..

وحين شق هذا الجيل من كتاب المسرح طريقه الى الخشبة منذ أوائل الخمسينات ، وتسابق فرسلته نحوها (نعمان عاشور ثم ... الى

آخر القائمة المشهورة) كان الأمر يبشر بثورة درامية كاملة ، يصبح المسرح بها ومن خلالها هو الشكل القادر على احتضان هموم الشعب وقضاياها والتعبير من آماله وأشواقه .

وانقضت سنين ، صعد خلالها الى خشبة المسرح من سعد ، وتوقف من توقف ، وبقي من بقي ، واصبحت ثمة (نقابة) لمؤلفي المسرح ، لا بد ان يدشنك كهان النقد مرة ومرة قبل ان تصبح واحدا منها ، ومن خلال الجهد والتجريب والعناء الطويل استطاع عدد آخر من الكتاب ان يفسح له مكانا الى جوار « كتاب الصف الاول » ، من هؤلاء من لا يزال يسير في طريقه بقدم راسخة ومنهم من يتعثر ، ومنهم من يستهلك طاقاته في احبولة الشكل الطريف والمضون المتسريل بالضباب .

والآن يستطيع اى متابع لحركتنا المسرحية ان يطرح السؤال : اين مسرحنا اليوم من قضايانا ؟ .. وهل سيقبى المسرح مقصورا على مناقشة هموم تشغل بعض المثقفين والمفكرين .. ولا اقول المثقفين ، وبقي قضايانا المصرية امورا مصنوعة لا تمس ؟ ..

هاقد انقضت شهور عصيبة حافلة بالمرارة ، مثقلة بالاسى ، تعرضت فيها جماهير الشعب لمحنة مصرية كبرى وهى تهم باجتياز متعلف من اخطر المتعلفات في تاريخها كله ، لكننا رغم ذلك لم نجد صوتا واحدا يرتفع بالتعبير .. لي طرح ايماننا القضية ، او ليقول لنا — بنفسه — ان الذى اختاره ليقدم خلاله موقفه من الناس والاشياء — نيم اخطانا .. وكيف يتوجب علينا ان نعمل وان نفكر ! ..

استثناء واحد يجب ان نسجله هنا . رغم كل ما قيل عنها وما يمكن ان يقال .. تبقى « المسامر » لسعد الدين وهبة استجابة كاتب مسرحى احس انه فى قلب الاحداث ، وأنه مطالب بان يقول كلمته .. مقالها على خشونة فى الصوت والنبرات .

فى الحقيقة .. يكاد يصبح للصمت معنى التواطؤ .. واذا عرفت ان معظم كتاب « الصف الاول » هؤلاء كان يتعاقد على تقديم مسرحيته ، بل وتبدأ بروفات العرض احيانا قبل ان تكتمل كتابة النص — اذا عرفت هذا ايقنت مدى سخافة ما يقولونه ويتعللون به من ضرورة انقضاء فترة زمنية كافية « للانفعال » او « التبلل » او ما شئت من تبريرات ! ..

ان الجمهور الذى نريده ان يعتاد الذهاب الى المسرح لا يجب ان

يذهب اليه بحثا عن التسمية في ليلة افتقد فيها ما يسليه ، أو لمجرد « الاستعراض الاجتماعي » ، لكننا — في نفس الوقت — لا نستطيع أن نطلب منه الذهاب الى حيث يتلهم عدد من المؤلفين والكتاب بعرض افانينهم في وقت لم يعد فيه متسع لهذه الافانين .. فويل للشجى من الخل .. كما كان القدامى يقولون ! .

هذه الدائرة التي تنقد شرارتها كل ليلة على خشبة المسرح يجب أن تكون أكثر ايجابية وقدرة على الاسهام في طرح مشكلات الحياة والمصر ، ولن يتحقق هذا الا حين يصبح كتاب المسرح اقرب ما يمكنهم أن يكونوا من نبض الشعب وخفق وجدانه .

في عصر كمصرنا ، وبلاد كبلادنا لا يمكن أن يكون المسرح ترنا فكريا .. وليس له أن يكون كذلك .



ورعوف مسعد (المولود في ١٩٣٧) واحد من كتاب المسرح الذين ما زالوا على اول الطريق ، لم تسلط عليه أضواء ولا أخذ بيده مخرج أو صاحب كلمة . هو فقط يقرأ ويكتب ، ويمشقه مصر ومن المسرح ، ويحاول أن يعبر عن هموم الانسان في هذا العصر ، وهذا المكان من العالم .

ولست أزمع أن الاعمال التي قرأتها لرعوف مسعد — وكلها لم تنشر — قد بلغت من اجادة الصنعة المسرحية غايتها أو مداها .. لكنني اقول أن وراءها كتابا مسرحيا ذا صياغة شعرية ورؤية انسانية ، وأنه يعد بالكثير اذا استطاع أن يجعل من المسرح عالمه ، ووسيلته الى التواصل مع الناس ، ولو استطاع أيضا الا يجعل للناس سبيلا اليه . فربما كان بوسع الروائي أو الناص أو كاتب المقالة والدراسة أن يكتب ويرجى نشر ما يكتبه الى حين .. أما بالنسبة لكاتب المسرح فالامر مختلف ، أنه لا يستطيع أن يعرف مكان أعماله من قلوب الناس ووجدانهم الا اذا نبضت كتاباته بالحياة على الخشبة ، وانطلقت عبر وسيط انساني من لحم ودم ، ليلتقي طرفا الدائرة اللذان يكونان معا جوهر من المسرح .

والآن .. فلنر ماذا قدم رعوف مسعد في أعماله الأخيرة .

« النفق » (١٩٦٦) : رؤية شعرية ودرامية تنبئ من قلب تلك المعجزة التي شادها جهد الانسان المصري في أسوان . واذا كنا لنسنا بحاجة الى تكرار القول بأن السد العالي قد أصبح رمزا يجسم الامرار على مواجهة تحديات العصر والانتصار عليها فانه في مسرحية رعوف مسعد

يكتسب دلالات أخرى ، هو — عبر الانتقالات الدائمة من الماضي للحاضر — يكلف كل المعارك التي خاضها الشعب ضد من قهره واستغلوه ، وكل الاحلام التي نبضت في وجدان افراده بالحياة الحرة العادلة . وصراع الانسان مع الجبل يكلف بدوره كل المصراعات .. منذ كان الجبل حصن الذى يرفع رأسه بكلمة الرفض في وجوه السادة ، ومهرب الفارين من الكرياج والسخرة ، وملاذ الخارجين على مجتمع الاستغلال والقهر .. الواقفين في مواجهته .. « يا قاتل .. يا مقتول .. » .

وكثيرا ما انطلق الرصاص .. من بنادق العسكر والهجانة ، وسقط الصرعى ، نقتل الشاب « ابن الليل والسكك .. » الذى قال لا ، وحمل بنذيقته على كتفه ليحمى الحقوق والامراض .. « ابن النيل .. وابن الجبل ، وابن الالهة اللى ما طلعت ، ابن الظلم والقهر .. ابن اللى اغتصبوها واخو اللى خذوه وقتلوه .. » ، وقتل ايضا الصياد بتولى .. الذى يحمل شباكه على كتفه ويرحل ، حرا طليقا ليطلب رزقه بعيدا عن المساك والمترنم لكنه لا ينجو من رصاصهم ، ويكافئه وجدان الشعب اعظم مكافاة ، فيحواله الى ولى ذى معجزات وكرامات .. يستنجد به المظلومون وقت شدتهم ، وله فى كل قرية ضريح ومقام .

وينطلق الرصاص ايضا ليصيب الشاعر .. لكنه لا يقتله . وفى كل مرة تنطلق الرصاصة الى قلب الشاعر يعود بعدها الى الحياة .. وقد اضيفت الى حكاياته حكاية جديدة .. يرويها ويردنها دائما بالحكمة والنبوة: « انا الشاعر اللى فحت ، طلعت م القبر وقبت .. مائى مع المسوج والليل ، مائى مع الالهة والموال .. مشيت مع النجمة الوحيدة المستخبية اللى تروح من القلب للمعين . ومن العين للتراب . انا اخو الدموع واخو الليلالى .. انا ابن الكرياج والرصاص الانجليزى ، انا ابن الجوع .. والظهور المحنى العرقان تحت الشمس ، انا ابن الارض الخضراء .. والارض السوداء .. انا ابن التراب والفرحة .. » .

يحكى الشاعر الحكاية ويردنها دائما بالحكمة والنبوة ، فنيه تجسبت مهام الكورس والراوى والمعلق على الحدث ، والرباط الفنى الذى يوحد بين المشاهد الكثيرة المبتدة من الماضي للحاضر ، ومن الوهم اللواقع ..

وبالاضافة الى هذه الدلالات العلية ، يكتسب « النفق » فى مسرحية

رءوف مسعد دلالة اخرى . في قلب كل انسان نفق طويل معتم ، يغيره الخوف والعجز ، والشعور بالحصار و رهبة الموت ، وليس من سبيل الى الخلاص من هذا النفق الا بان تضرب في قلبه ، فالمواجهة الحاسمة والشجاعة هي وحدها التي تقهر انفاق الخوف والعجز والتردد .

و « أيفانوف » مهندس روسي يعمل في بناء السد ، وله حكايته انصهرة ، أيفانوف جنديا في الحرب العالمية الثانية وابره الالمان ، وفي معسكر الاعتقال حفر الاسرى نفقا يمتد من قلب المعسكر الى الغابة .. « نفق ضيق وواطي وطويل ومظلم .. خرجوا عشرة وكان ورايا عشرين ، ولما جيت اخرج انا كان الحارس شابا اللي قبلي وضرب عليه الرصاص ، المعسكر كله صمى ، الانوار الكاشفة .. الصفارات ، ونباح الكلاب وانا مش قادر اطلع ومش قادر ارجع ، اللي ورايا ما عرفش ايه اللي حصل فوق وانا مش قادر افهمه وهو مش عاوز يفهم .. ازاى يفهم وهو بينه وبين الحرية كام خطوة ؟ ..

— وبمدين ؟ ..

— ساعة كاملة لحد ما عرفت اطلع ، شعري شاب فيها ..

— لكن ايه اللي خلاك تتخصص في الانفاق وانت ما بتحبهاش ؟ ..

— كان عندي جدة بتعبنى كثير ، الحرب خلصت وانا رجعت البيت . هي شافت شعري ابيض ساللتني من ايه ده .. حكيت لها حكاية النفق ، بمدين هي قالت لى « انت لازم تشتغل مهندس وتحفر انفاق .. عشان شعرك يرجع اسود .. » .

وللمهندس المصرى « شوكت » حكاية اخرى . ان جبلا آخر تسمى قتل اباه . قال ابوه لا في وجه الملك ، وقضى سنوات عمره الاخيرة يكسر حجارة الجبل ، وينتظر .. ويسعد حين يعرف بان المظاهرات تعم البلاد سخطا على الملك .. لكنه يقتل قبل ان تقوم الثورة ، ويظل السؤال في عقل شوكت وقلبه : هل قتل ابوه او انتحر ؟ . ويقف هذا السؤال بينه وبين امه ، وبينه وبين حبيبته ، وبينه وبين كل معنى للحياة .

وفي الجبل .. هناك في اسوان ، وحين تنهار الاحجار عليه مرة ومرة ينلجج في عقل شوكت وقلبه معنى جديد للحياة ، وبعد ان ينهار النفق على العاهلين فيه اكثر من مرة ، وتتخضب احجاره ببعض دمائهم ،

يقطم العمال قلب الجبل ، وتنهمر الاضواء والفرحة ، ويهمل الشاعر باغنية حلوة : « يا مصر يا حلوة ، يا جزيرة ما بين الكنان والسد ، ولانك حفروا كنالك من مفر لمر .. بالآهه والموال .. حفروا كنالك ، واولانك هنا ، من مفر لمر يحفروا سنك ، يحفروه برضك بالنعب والعذاب والموال .. لكن يا مصر انا باحبك ، علشان واتى بتحفرى السد حفرتيه بالحب والرضا ، مش بالكرباج .. ضغايك بنفسليها فى الكنال ، ورجليكى بنفسليها فى اسوان ، وقلبك عندى .. يا مصر ، يا محروسة .. »

وكان طبيبيا بالنسبة لرغوف مسعد — الذى ينحدر من عائلة بروتستانتية متدينة يعمل معظم رجالها فى الكهنوت ، والذى ولد وقضى سنوات طفولته وصباه فى السودان — أن تشغله بأساة «مسيح افريقيا» باتريس لومبيا فيتخذ منها مادة لعمله المسرحى الطويل « القناع والخنجر » (١٩٦٥) .

وأساة لومبيا — منذ رغوف — تبدأ لأنه حاول أن يلعب دور « رجل الوثاقى » فى الكونغو ، وكانت النتيجة أنه خسر الجانبين : اليمين واليسار على السواء — وفى مشهد من امتمع مشاهد المسرحية يدور الحوار بين باتريس الذى يقف وسط ميدان فى ليوبولدفيل وجماعتى كورس تمثلان اليمين واليسار .

ويجلى اليسار اتهاماته : « لم يرد لومبيا أن يستمع لنا ، قلنا له يا ابونا باتريس قدنا .. نحن شباب افريقيا الملتهب ، عاملها وفلاحها وتلميذها .. نحن دفننا الثمن ملك ، ولا نريد أن نقبض كهؤلاء .. قلنا له : خذنا يا لومبيا حارب بنا .. قدنا .. اقتحم معنا ليك ومخاوفك واحزائك وخيبة املك .. ستجدنا مخلصين لك .. قلنا : اننا أيضا ملك يا لومبيا .. لم نعرف الفرخ ونحن صفار .. وليس لدينا رصيد من ذكريات المراهقة البطوة .. ولا نملك بيوتا جبيلة على الشاطئ .. ولا نفهم كثير فى السياسة ، باختصار .. ليس لدينا ما نفقده .. كلنا شجعان وجسورين ولا نخاف الموت لاننا — قلنا له — نعرف طعم الحياة التى نحياها .. لكه بدلا من أن يأخذنا .. أخذ كازافويو ! » .

هذا اتهام اليسار : أن لومبيا قد هادن . قد تظلى عن ثوريته حين قيل أن يتحالف مع أعدائه ، وأن يستعين بالأمم المتحدة ، وأدار ظهره للشارع التأثير .

واليمين أيضا يوجه اتهامه للومبيا : « هناك كثير من الوعود وكثير

من الجمعة .. لكننا لا نصب رائحة الدم .. لا نصب رائحة الشوارع المليئة بالجثث والذباب .. أننا نصب رائحة عطور باريس ، ورائحة الجنس .. رائحة الشهوة ، وعرق الرجال في المناجم .. كان لومببا قد وعدنا بأن نحل محل الرجل الأبيض وأن نصبح قادة .. وأن نترقى من تحت السلاح حتى أعلى الدرجات .. لكنه يقول دائماً .. ليس الآن ! .. أننا نصب أن نجعل الأمور واضحة .. لقد سئنا لومببا .. ونريد كونجو منفصلاً فنصبح بذلك في مراكز أحسن ... » .

والنتيجة .. تنفض عن باتريس ، الوحيد الخائف ، حلقا اليسار واليمين ، ويجد نفسه وحيداً يحدث نفسه في الميدان الذي كان يضحج بالهتاف له .. ويقول لومببا في مونولوج طويل : « أنا الآن وحيد في شوارع ليوبولد .. تخلى عني الشارع الذي ضربت من أجله .. واطفأت الميادين أنوارها في وجهي .. أقفلت البيوت أعينها عن حاجتي .. وأغلقت أبوابها بالترتاج .. (صمت) .. أنا رئيس وزراء مسجون .. رهينة .. يشتم في الشوارع (صمت) أيها القلب المرتجف الخائف افتح ذراعيك ، افتح أبوابك .. دعني أنظر .. أنظر في أعماقك .. (بلم ومراة) أنت لا تصلح ! .. سجين شرف .. نائر بلا ثوار .. قائد الوسط المكروه ! .. »

ثم يدخل القناع ..

والقناع هنا ليس « حيلة مسرحية » بقدر ما هو أمر طبيعى تماماً وهو يرتص حول لومببا في غابة أفريقية ، ويؤدي — فنياً — وظيفة الشاعر في « النفق » .. فيطلق على الأحداث ، ويتنبأ بها سيكون ، وعلى إيقاع الطبول الأفريقية يدور حوار بين لومببا والقناع :

« القناع (وهو يرقص ويبحث في الأرض) :

الموت في طريق ستاتلى ينتظر الرجل الملتحي ..

اضاع باتريس آثاره ..

وضاع منه أصداؤه ..

أخطأ باتريس مرتين :

مرة حينما تكلم ..

ومرة حينما صمت ..

لومببا (يدور حوله ويكلمه ..) :

ماذا تقول الطبول أيها الأب ؟ ..

القناع : أخطأ باتريس مرتين ..

مرة حينما بسط يده اليمنى

ومرة حينما أطلق يده اليسرى
مرة حينما صافح أعداءه
ومرة حينما أدار ظهره لأصدقائه .. » .

وقبل أن يمتد الخنجر - بأيدي أفريقية - إلى لوموبا لمستمتع إلى
« أغنية الصائد بين الفصول .. » ، ويشرح لنا الرجل الأبيض لعبته
الصغيرة في إفريقيا ، فلموموبا أفريقي طيب ، وهو يلجأ كثيرا للأمم
المتحدة ، وقد تخلى عنه الجميع .. لكن بقاءه حيا سيظل دليلا ضد
سياسة الرجل الأبيض ، وكان لابد أن يقتل لوموبا .. « لهذا وافقت أن
يموت لوموبا ، لكنني قلت لهم : أرجوكم بلا ضجة ، ليكون موته بسيطا وبلا
ضجة .. وليقتله أسود مثله وليكن واحدا من أعدائه القبلين .. وبذلك
نتخلص نحن من همه .. ولا نكن بلهاء كهؤلاء الذين قتلوا المسيح بأيديهم
وهم يهتفون ! .. » .

ويقتل لوموبا وهو يناجي أفريقيا .. ويرى مستقبلها ، حين تهب
الرياح تموج أرض ليوبولد القديسة فتمسح عن وجهها الدم والسموت
والخراب وترقص أفريقيا وتغنى ، للسلام والحب ، للمطر والزرع ، لليل
والقبلات .. حينئذ ..

« تفيض كروم الجزائر عسلا وخيرا ..
وتمتلئ أرض مصر لبنا وشهدا ..
ويصبح أبنائك ضحكة طويلة ..
وبنتائك لا يحدن يفتصبين في الشوارع الظلمية .. » .

وبعد أن يقتل لوموبا نرى أرملة بولين والقناع والكورس في مشهد
ختلى ، بولين تنحب باتريس الذي ذهب دون أن يأكل أمطاره ، والقناع
والكورس يطلبون من باتريس أن يرجع إليهم بروحه المعنوية ليجعلوها
« في القلب وفي الغابة ، في النهر وفي البذور والشمس .. وسيسقي
باتريس ، مثلما تموت البذور تحت الأرض وهي ليست بميتة .. » .

وعلى أيقاع الطبول يرقص الأفريقيون رقصة حرب سريعة وهم
يحملون رماحهم التي غمسوها في الدم ، وتقول بولين بكاءيتها لحبيبها
الذي خرج من الكوخ إلى السجن ، ومن السجن إلى الخيانة ، ومن
الخيانة إلى الموت .. لم يبتسم إلا في أحلامه .

وتنتهي « القناع والخنجر .. » حين تعود روح باتريس إلى الجسد
الممزق ، ورؤيا جديدة لأفريقيا بمرحلة تضيء ظلام الغابات السود .

« القناع والخنجر .. » عمل مسرحى ناضج ، ينسج خيوط مأساة معاصرة فى إطار أفريقى تلعب فيه الرقصة والقناع دورا كبيرا ، ولو استطاعت أن تجد المخرج الذى يهتم بتقديمها لكانت تجربة جديدة فى مسرحها .



بقيت كلمة لا بد منها عن مسرحية قصيرة. أخيرة لرؤف أسمها
« يا ليل يا عين .. » .

لقد كتبت هذه المسرحية القصيرة فى تلك الأيام قبل منتصف يونيو الماضى ، حين كانت الهزيمة الخاطئة أشبه شىء بالخديعة ، تلقى فى نفوسنا أحساسا بالعجز والقهر ، لكنها تدفعنا دفعا لأن تطيل النظر الى نفوسنا ونعرف ما الذى حدث ، وأين الطريق ، وإيزيس مغللة ، استطاع ست اله الشر وأموأته أن يشدوا وثاقها ، وست لن يرضى بالقل من تنمى روحها .

ويأتى الشاعر ليلقى فى وجوهنا جبيما بالاتهام : « انتو انتو السبب .. » ، فمننا من غير فى الوصية ، ومننا من أرسلناه ليأتى بالأخبار نجاه بالكذب ، ومننا الكذاب والجبان اللى أول ما شاف الخطر خاف واستخفى ، وكان وسطينا اللى ييضرب فينا ويفرقنا وكان فينا اللى باع ورقه وقلمه » .

لشد ما تبدو الرؤية متشائمة ! .. لكن الكورس يواصل : « لكن كان فينا القلب الشجاع ، وكان فينا النذير والنبي ، وكان فينا الصوت الصارخ فى البرية .. » .

ليس هذا وقت تبادل الاتهام . أين الطريق ؟ .. يقول لنا الشاعر فى مسرحية رؤف مسعد بالسلاح والوعى ، وشىء ضرورى آخر : لا بد أن نفرز إيزيس أبناءها ، وتستبعد هؤلاء الذين يستعين بهم اله الشر على شد وثاقها ، و « أن تكوى الجرح بالنار .. » .

هنا نقط .. يمتلئ جسد إيزيس الفارغ بالنور والحياة ، وتعود مصر عروسا .. تفصل ضفائرها فى الكثال .. وأقدامها فى أسوان ..

✽ الزير سالم ✽

مسرحية صعبة .. ومخرج متواضع ✽

منذ قرأ الفريد فرج « أهل الكهف » لم يعزف عملا فنيا آخر يناقش مشكلة الإنسان والزمن . وبهذه الفكرة المسبقة رجع الفريد الى أحداث السيرة الشعبية القديمة « الزير سالم » فصاغ منها نسج مسرحيته الجديدة ، مواصلا رحلة الاغراب بها يحمل من الافكار لاسقاطها على شائسة التراث : التاريخ الفرعوني في « سقوط فرعون .. » ، الف ليلة وليلى في « حلاق بغداد .. » ، ثم عجائب الآثار في « سليمان الحلبي .. » .

وتقول السيرة القديمة ان كليب بن ربيعة كان ملكا على قبيلة وائل بفرعيها بكر وتغلب ، لكنه كان طاغية ظالما ، يقتله جساس بن مرة ، ابن عمه وشقيق زوجته ، لظلمه وطغيانه ودارت المعارك بين القبيلتين اربعين عاما حتى اهلك كل شيء .

وخلال هذه المعارك برزت بطولة عدى بن ربيعة ، او المهلهل بن ربيعة او الزير سالم ابو ليلة كما تسميه السيرة الشعبية . كان شقيق كليب وكان ماجنا مريدا ، لكنه تحول تحولا كاملا بعد ان اصبح صاحب ثأر أخيه ، وتروى السيرة أحداث بطولاته ، وتقف طويلا أمام شخصية جليلة بنت مرة ، شقيقة جساس وزوجة كليب ، وتمزقها بين حب الزوج وحب الشقيق .

صاغ الفريد فرج هذه السيرة صياغة جديدة .

مكليب ليس طاغية يقتله نائر على طغيانه ، لكن جساسا يقتله لانه

✽ مجلة « المسرح » ، ديسمبر ١٩٦٧ .

يرى نفسه أحق منه بالعرش ، وجليلة تتأمر كى تبعد شقيق زوجها عن القصر ليخلو العرش لابنها الذى لم يولد بعد ، وسالم محب لأخيه متعلق به ، لكنه ماجن مريد ، ومن هنا التقط الفريد مرج الخيط الذى يستطيع ان يجعل به من الزير سالم بطل تراجيديا . فكما انه عريبس في الحب لا يرضى الا باللذة الكاملة ، عريبس في الشعر لا يرضى الا بالكلمة الكاملة ، كذلك يجب ان يكون مريدا في الحياة لا ترضيه الا الحقيقة الكاملة .

هذه الحقيقة الكاملة هي في السيرة الشعبية معجزة : ان تكلمه الأرض ، وهي عند الفريد معجزة أيضا : أن يعود كليب حيا .

رفض سالم اذن كل مصالحه وأراد أن يقف في وجه قاتون صارم من قوائين الطبيعة وهو أن الزمن لا يرجع أبدا الى الوراء ، وعودة كليب حيا معجزة تعنى إلغاء فعل حدث ، وفي سبيل هذه المعجزة ارتكب سالم كل الشرور .. قتل الأطفال ، ومزق روابط القرابة دون رحمة ، وتحول الى سفاح لا يرضى الا بالإبادة .

لكن المعجزة لا تتحقق . ويندع سالم حياته حين صراعه اليائس ، وفي لحظة احتضاره يرضى بالمصالحة مع الزمن والقناعة بكسب جزئى يمثل في « بعض » العدالة بأن يكون ابن كليب على عرش أبيه .

هذا ما أراد الفريد مرج ان يحققه ، قاله في تقديم النص المطبوع للمسرحية وقاله سالم بنفس الكلمات تقريبا في مونولوجه الطويل . ولكن .. هل قائلته المسرحية بمشاهدها الكثيرة المتتابعة ؟ ..

تبدأ المسرحية بنهاية الاحداث . هجرس بن كليب لا يرضى بأن يجلس على عرش أبيه دون أن يعرف كل الحقيقة ، وباستخدام تكتيك « الرجعة في الزمن .. » (فلاش — باك) تبدأ المشاهد الصغيرة المتتابعة رواية ما حدث . ويقف بنا الفصل الاول (١٠ مشاهد) عند قتل كليب ، ومعرفة سالم بهذا النبأ . ونعرف خلاله دوافع جساس لقتل كليب ، ونرى الأمير سالم في عريشته ومجنونه ، وجليلة تتأمر ضده لإبعاده عن قصر أخيه .

الفصل الثانى أطول فصول المسرحية (١٥ مشهدا) ، يحكى حكاية الحرب المريعة بين القبيلتين طوال عشر سنوات ، ويرصد شيئا فشيئا تحول سالم الى « مجنون يطلب المعجزة .. » ونمو هجرس بن كليب بميدا من هذا الصراع النجوى ، ترعاه جليلة — رغم بعدها عنه — وتعدده لان يكون سيد العرب . وتتلاحق الهزائم على بنى بكر وقائدهم جساس ،

ولا يجد هذا مفرا من الخديعة مرة أخرى فيأمر رجاله بالتوب على سالم وقتله في خيمته ، ولا يموت سالم ، ولكن تموت صورته القديسة ، لانه يظل نائبا سبع سنوات ، يصحو بعدها وقد فقد الذاكرة ! .. خلال هذه السنوات السبع يفرض جساس على بنى تغلب الهزيمة والمثلة ويتحول الى طاغية مجنون ومرتعذ ، ثم نراه يستعد ليتوج نفسه ملكا على فرعى القبيلة . ويلتقى هجرس باخته يمامة على قبر كليب (كما التقى اوريسست واليكترا) ويعرف منها حقيقة في نفس الوقت الذي يصحو فيه سالم من رقدته الطويلة ، ويتأكد جساس من أن لاخته ولدا غيرسل فرسانه في طلبه .

وتلتقى خيوط الاحداث المتناثرة ، يعثر فرسان جساس على هجرس ويمامة ، ويدخل سالم قصر جساس في هيئة شاعر مداح ، ويقتل كل منهما الآخر ، وتحقق النجوم نبؤتها فيقتل جساس بسيف كليب ، ويخلو العرش لهجرس بن كليب وجليلة . . وأحق الجميع به .

المشهد الأخير من الفصل الثالث (٨ مشاهد) يردنا مرة أخرى الى أول مشاهد المسرحية : يرتقى هجرس العرش ليحقق الائتلاف بين الاخوة المتحاربين ، وليؤكد فكرة « المصالحة » ومن خلف ظهره تلقى أيدي الكترا وكليمنسترا . . أو جليلة ويمامة .

المسرحية اذن — من حيث بناؤها — دائرة زمنية محكمة ، يلتقى طرفاها عند نقطة واحدة ، والاحداث فيها لا تسير الى الامام ، بل ترجع الى الوراء لتروى شيئا لا بد من روايته ، أو تلقى الضوء على جانب ما زال بحاجة الى بعض الضوء . وجاءت رغبة الفريد في أن يسرد كل هذه الاحداث ويعيد صياغة الشخصيات الرئيسية في المسرحية لتفرض عليه ان يختار طريقة المشاهد الصغيرة المتتابعة على نحو ما استخدمها في « سمينان الحلبي » لكنها هنا أكثر تحررا من حيث تتابهما الزمنى والكاتى على السواء .

ويسرت له هذه الحرية أن يرسم شخصياته على نحو واضح : جليلة منذ البداية حريصة على العرش ، لا تفكر الا فيه ، وتتأمر في سبيله مرتين : لقتل تبع حسان مرة ، ولإبعاد الامير سالم عن اخيه مرة أخرى ، وجساس حائد على كليب يرى نفسه احق منه بالعرش ، ولا يجد أمامه وسيلة الا الغدر ، فيفكر مرتين : مرة بكليب وأخرى بالامير سالم ، يصبح في النهاية صورة بشعة لطاغية خائف ومرتعذ . وذلك الجانب المزعج في جليلة بين حبها لزوجها وحبها لشتيقها — الذي أهدت السيرة

الشعبية بإبرازه — لقد اختار الفريد أن يوصله في شخصية مستقلة هو اسماء. أخت كليب وسالم وزوجة همام شقيق جساس وجليظة .

لكن المشكلة هنا هي شخصية سالم . أننا نراه بوجوده متعددة لا تربطها حقيقة واحدة . هو في عريته يبدو كمن وصل الى فهم الحقيقة انعام التخفية وراء المتناقضات وهو يعذب مضجكه ويعذب نفسه : « أعلم أن الكون يعيب بك . ومعناها أنه يتحداك . . . » ، والكون صامت في وجه الانسان حين يلقي عليه بأسئلته . . ولا سبيل سوى تحطيمه . . « ملنطم العالم ، ولنهزقة شذر مذر حتى يجيب عن سؤالنا . . » ، وهو في هذا المشهد أقرب ما يكون لكاليجولا ، ولهموم العبث عند كاي .

وهو في حوار مع كليب « نجل صعلكة وتحلل . . عنده شرفة الخاص : ان يفعل ما يشاء ، وفي للدم كوفاء الوحش . . » أنه محب لأخيه واقف على نقيضه ، وهو — دون أخيه — وحيد كجناح بلا رفيق . أن هذا يؤكد شيئا هاما : أن سالم في مطالبته بأن يعود كليب حيا لم يلق هذا المطلب الغريب عن يمامة — ابنة كليب المدللة في حبه — بقدر ما هو نابع من نفسه ، ومن تمثله وصية كليب له بأن يرفض كل مصالحة ، وأن يفضل بقعة الدم تحت مرثاه « بقاء رائق . . » ؟

أن العلاقة بينه وبين كليب علاقة معقدة ، كعلاقته بجزء من نفسه يتناقض مع بقية مكوناتها لكنه جزء لا يتصل عنها . يؤكد هذا ظهور شبح كليب له ، كتجسيد خارجي لمشاعره نحوه ، وتلتقي بهذا التوحد مرة أخرى في حوار مع جليظة . أنه يضرب بسيف كليب . ومن خلاله هو — من خلاله فقط — تعجسد ارادة الملك المقتول .

هذا الفهم يباعد بين سالم وفكرة الصراع مع الزمن التي تبدو فكرة ليست نابعة من قلب العمل نفسه . رغم المونولوج الطويل الذي يلقيه سالم ويبرر فيه المعجزة التي يطلبها من الطبيعة ، ورغم أن هناك بعض المشاهد يمكن تفسيرها على أنها تعبير عن جوانب لموقف الانسان من الزمن : هجرس يرى نفسه في صورة طفولته ، وسالم ينام سبع سنوات متواصلة ، وبناء المسرحية كلها دائرة زمنية كائلا ، رغم هذا فإن فكرة صراع سالم ضد الزمن تبدو قشرة (عقلية تماما) تتخفى وراءها رغبته في الثأر لأخيه واثفاذ وصيته بالأا يصلح ، مستجيبا لمشاعره نحو الملك الذي سقط. رأسه غيلة وغدرا .

ولهذا لا يبدو منطقيا أن يقبل سالم المصالحة لحظة احتفائه ، وأن

يرضى ببعض العدالة ثمنا للعدالة ، (وهذا نفس السؤال الذى طرحه سليمان الطبى ورفض أن يأخذ به ..) ، انه هنا يبتعد كثيرا عن مفهوم البطل التراجيدى الذى كانه اخناتون . فى بحثه عن « الحق المطلق » والطبى فى بحثه عن « العدل المطلق .. » ، ويبدو رجلا منكودا سىء الخط أيقن فى لحظاته الاخيرة ان عناده فى طلب ثار أخيه كان طريقا خاطئا كلفه حياته ! ..

وعلى العكس ، تفق جلييلة واثقة تماما بصواب ما تعتقد انه حق « الموت خطأ » والحياة صواب .. « فلم تتخل لحظة واحدة عن اخلاصها فى أن تعد ابنها للمرش نظيف اليدين ، وهذا انتصارها على مشيئة النجوم ، فقد شامت لها « أن تقتل ملكا وتزوج ملكا وتلد ملكا » ، لكن ارادة جلييلة حققت الانتصار . فتقدم ابنها الى المرش دون أن يسقط دم عم أو خال .

اما بقية الشخصيات فقد رسمت بعناية ونبتة خلال المشاهد المتتابعة . ولعل أكثر هذه الشخصيات احكاما شخصية جساس ، فكل مشهد يضيف اليها جديدا ، وهى تتطور من خلال هذه المشاهد تطورا واضحا وطبيعيا حتى تصل قممتها فى المشهد « الاحتفالى » الذى يمهده جساس تمهيدا للتوجه .

وطبعى أن يكون تعدد المشاهد وتباينها فى الزمان والمكان هو المشكلة الأولى أمام الاخراج . وعلى المخرج أن يجد الوسيلة الملائمة لتحقيق هذا الانتقال السريع بين المشاهد . وإذا كان الاستاذ عبد الرحيم الزرقانى قد استخدم المسرح الدوار فى اخراج « سليمان الطبى .. » فان الاستاذ حمدى غيث قد اختار أسلوبا آخر . وتميز أسلوبه هذا بالتخصيص الى أبعد الحدود .

تقسم المسرح الى مستويات ثلاثة ، واستخدم عمق المسرح مستويات رابعا ، وأعد مصطبة الى يمين المسرح تكون مستوى خامسا للحركة . وكان طابعه التلخيص والاستفادة ما أمكن من الديكور البسيط الذى يصل حدا كبيرا من الاختزال . فاعادة القصر يمكن أن تكون اشجار الحديقة ، ومرش كليب يمكن أيضا أن يكون ضريحه ، وعلى نفس المصطبة الى اليمين تتأمر جلييلة لقتل تبع حسان ، وتتأمر أيضا كى تبعد سبالا عن قمر أخيه .

وتتولى سناثر الاشرطة الى تتدلى من سقف المسرح ، وتغير الإضاءة ، أحداث الفواصل فى الزمان والمكان ، ولا تفق مهمة السناثر

عند مجرد الفواصل ، بل يمكن أن تستخدم — وظيفيا — لإبراز معان أخرى ، مثال ذلك المشهد الذى يلبر فيه جساس بسجن جليلة ، فبعد أن يصدر جساس امره فتسدل الستائر كلها مرة واحدة لتحيط جليلة بها يشبه قضبان السجن .

كذلك لعبت الستائر والاضاءة دورا هاما فى اضعاف جو الحلم على مشاهد كثيرة . وفى المشهد الذى يرى هجرس فيه صورة طفولته ، تغيرت ألوان الاضائة ، وامتزجت ، ووقف الطفل يحرك قدبيه وهو واقف مكانه ، واحاطت الستائر المشهد كله بجو من الشغافية والايحاء بأن هذا الذى يحدث ليس حقيقيا . وتركزت الاضائة فى مشهد احتضار كليب على يده المتجهة بالإشارة الى سالم .. كأنها تنقل اليه رسالته الأخيرة .

لقد وقف حمدي غيث — بتواضع — وراء النص ، ملتقنا بأن يعبر عن النص المسرحي من خلاله ، وبأن يستخدم امكانيات المسرح الالية كلها لخدمة النص وتفسير مشاعده ، ولم يختصر من مشاعده الا بهندين ، او بالتحديد مشهدا كاملا وجزءا من آخر .. المشهد الاول عن حوار يدور بين هجرس وثلاثة جنود من الذين خاضوا غمار الحرب فى مطلع الفصل الثالث ، ويعرض فيه هؤلاء الجنود الثلاثة بشاعة الحرب وتسوتها ، والمشهد الثانى حوار يدور بين ثلاثة من جند الامير سالم قبل ان يظهر له شبح أخيه فى الفصل الثانى ، واذا كان حذف هذا المشهد الاخير يبرره تفسير المخرج لخروج الشبح تجسيدا لمشاعر سالم بعد القتال مباشرة ، فلا مبرر له فى حذف المشهد الذى يوضح نسوة الحرب وبشاعة احوالها .

واذا كان حمدي غيث ، ومصمم الديكور والمناظر ناجي شاك — قد استعانا بالانضاء وستائر الاشرطة فقط من أجل تغيير الزمان والمكان فان هذا جعل العرض كله يعتمد على الاحكام فى استخدام هذه الامكانيات . وهكذا كانت درجة الاحكام تختلف من ليلة عرض لآخرى ، فنبذوا فى بعض الليل على درجة كبيرة من الالتئان .. وفى ليال أخرى تضاع مستويات مظلمة من المسرح فنرى حركة المشهد التالى ، او ترتفع ستارة قبل موعدها .. الخ .

وهناك ملاحظة خاصة بالملابس . فلم يكن تصميمها ذا طابع عربى ، بل كانت خليطا ، واعادت الى الازهان ملابس البطلين فى انفتى مهران (عبد الله غيث وسميحة ايوب) ، كانت ملابس الزير سالم مطابقة تماما

للبس مهران وتغيرت ملابس جليلة تغيرا بسيطا تمثل في قطع من الغراء زينت ملابسها ، ولا أعتقد أن هذه عادة عربية في تزيين الملابس ! .

شيء آخر أعاد الى الأذهان « الفتى مهران .. » هو تلك الجملة الموسيقية القليلة التي أخذت من موسيقى المسرحية القديمة : واستخدمت في هذا العرض .

وكما كان تعدد مناظر المسرحية هو المشكلة الأولى أمام الإخراج ، فهو أيضا المشكلة الأولى التي يواجهها الممثلون . ان الشخصيات الرئيسية — اذا استثنينا شخصية جساس — لا تنمو ، أو تتطور خلال المشاهد المتوالية ، بل تتقدم الينا مكتلة ثم نبدا في التعرف على جوانب شخصياتها هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فإن الابتعاد الزمنى والمكانى الذى يفصل بين المشاهد فرض على الممثلين أداء أدوارهم كأنهم يؤدون لقطات متفرقة في شريط سينمائى ، وبالتالي تركزت أجاداتهم في المونولوجات الطويلة التى خص بها المؤلف معظم الأبطال (عبد الله غيث في الزير سالم ، سميحة أيوب في جليلة ، محمود الحدينى في هجرس ، توفيق الدقن في جساس ، ثم عبد السلام محمد في عجيب المضحك) .

وبالإضافة الى الأداء المحكم لأبطال المسرح القومى الذين لعبوا الأدوار الأولى فقد قدم هذا العرض ثلاثة ممثلين من الجسد : محمود الحدينى عرفناه من قبل في أدوار البطولة لعدد من العروض الناجحة كان آخرها وأقربها الى الأذهان دوره في « سليمان الطبى .. » ثم في « حلاوة زمان .. » ، ونجوى السيد التى قامت بدور بامية ابنسة كليب المخلصة في حبه ، والتى تظل طوال المسرحية توجع عواصف الانتقام في نفس الأمير سالم ثم في نفس هجرس ، وقد أدت دورها كأفضل ما يمكنها ، لكنها لا زالت بحاجة الى أجادة النطق بمخارج الحروف العربية ، ثم نموزية عزت في دور أسياء الممزة بين حباها لزوجها وحبا لشقيقها ، وقد بلغت درجة كبيرة من الأجادة في المونولوج الذى ترضى به سالم .

أن الجهد الذى بذله حمدي غيث ، وناجى شاكرا ، ومجموعة الممثلين الجيدين في المسرح القومى قد استطاع أن يقدم لنا عرضا مقبعا ، لكنه يخطب العقل ، ولا يتجه الى الإنسان : عقلا وعاطفة ووجدانا .

* ميديا *

تجربة جديدة •• وأسطورة قديمة *

انها العمل الاول الذي يقدم للكاتب الفرنسى المعاصر جان انوى (١٩١٠ -) على مسرحنا ، وهى العمل الاول الذى يعود به المخرج نبيل الألفى الى الاخراج بعد انقطاع عنه دام خمس سنوات ، ثم هى — قبل كل هذا — تقدم عددا من خريجي المعهد العالى للفنون المسرحية فى ادوار البطولة للمرة الاولى . .

وقبل أن نتعرف على جوانب هذه التجربة يحسن بنا أن نتعرف على « ميديا » .. الاسطورة والبطلة فى صياغاتها المسرحية المختلفة .

ميديا ، أو ميديا وجاسون ، أو حكاية مرو كبش الذهبى .. كلها اسماء تطلق على بناء أسطورى كامل فى الميثولوجيا الاغريقية ، فيديا هى ابنة ياتيس ملك كولشيد ، احبت جاسون ابن الملك يانسون الذى كان ملكا على تيساليا قبل أن يقهره اخوه الظالم بلياس ويغتصب عرشه . وحين كبر جاسون وتعلم الحرب والفروسية راح يطلب ثار أبيه وعرشه ، فاغراه معه القاسى بلياس بأن يحاول أولا الحصول على كنز ثمين يحتفظ به الملك ياتيس ملك كولشيد ، ويتمثل فى مرو كبش ذهبى لا يقدر بشئ . .

وخرج جاسون فى رحلة من أشهر الرحلات فى الاساطير الاغريقية الى كولشيد ،، يصعبه اشجع الرجال .. من بينهم هرقل وأورفيوس وثيريوس وغيرهم من الابطال ، وبعد صعوبات ومخاطر تصل سفينتهم أرجو الى كولشيد ،، ويؤتى الملك بأن يحاول جاسون الحصول على الكنز الثمين اذا استطاع أن يقهر الصعوبات التى تعترض طريقه .. .

(*) مجلة « المسرح والسينما » ، يناير ١٩٦٨ .

فعلية أولا ان يزهر حيوانين كبيرين ينفثان اللهب ، وان يستخدمهما في زراعة قطعة ارض جرداء ، ثم يزرع هذه الارض بأنثياب القتين ليخرج من جوفها عدد كبير من الفرسان المدرعين ينزلونه ، واذا استطاع التغلب على هؤلاء ايضا فقد بقيت عقبة اخيرة .. هي ان يقتل القتين الضخم الذى يحرس فروة الكباش الثمينة .

هنا تبدأ ميديا في الظهور . هي ابنة ياتيس ملك كولشيد ، وهي ساحرة لها معرفة باصول انسحر وطقوسه ، ثم هي قد احبت جاسون حين رآته .. مارسا اغريقيا جميلا لوحته الاخطار والصعاب . وتضع ميديا كل فنون سحرها في خدمة جاسون الذى يستطيع بواسطة هذا السحر ان يحصل على مطلبه الثمين ، وان يعود به — وبميديا — الى سفينته أرجو .

ليس هذا فقط ما فعلته ميديا من اجل حبها لجاسون . لقد صحبت معها شقيقتها الوحيد ابستروس وحين عرف ابوها الملك بذلك خرج باستلوله في طلب السفينة أرجو ، وحين رأت ميديا استلول ابوها يقترب من السفينة عمدت الى شقيقتها الصغير مذبحته ، ثم راحت تلتق بأشلائه، شلوا بعد الآخر ، لظهى المطاردين وتثنيهم عن اللحاق بالسفينة .

وظلت ميديا تضع سحرها في خدمة جاسون الذى تحبه . اعادت اباه ياسون العجوز الى شرح الشباب ، وقتلت معه بلياس مغتصب العرش .

لكن جاسون لم يحب ابدا ، ميديا ، هنا طلبه الى الاميرة كريوز ، بنت الملك كريون ملك كورنثه فخطبها لنفسه ، وانتقلت ميديا لنفسها أعظم انتقام : ارسلت ثوبا مسجوما هدية للعروس فتضى عليها ، ثم ذهبت ميديا طفلها امانا في الانتقام من جاسون ، ورغبة في ان تجهضهم عذاب اهل كورنثه ، واخيرا انطلقت بعريتها السحرية الى اثينا حيث بسدت مرحلة جديدة من قصتها بزواجها من ايجيس ملكها ، ثم فرارها منه بعد ذلك وهي تحمل ابنها منه : ميديوس .

هذه هي ميديا في نسجها الاسطوري القديم ، رمزا للعاطفة المتأججة التى تطلق فلا تبالى بشيء ، ونموذجا للساحرة « الشريرة » التى تضع فنون سحرها في خدمة مواطنها المتأججة ، ثم مثالا للانتقام اروع ما يكون الانتقام .

وتختلف تفاصيل الاسطورة لكنها تجمع على شيئين : ان ميديا قد

أحببت جاسون ، وأنها وضعت سحرها في خدمته ، وأنها قتلت أطفالها انتقاما منه . وفي عصر الشامر الإغريقي العظيم يوريبديس (٤٨٤) - (٤٠٦ ق.م) كان الاثينيون يقومون بطقس احتفالي لأطفال ميديا السذين تطلقهم بانففاعها الغاشم الى الانتقام .

ومن النسيج الاسطوري حول ميديا ، صاغ يوريبديس ثلاثا من تراجيدياته : ميديا ، وبنات بيلاس ، وايجيس . وسنتف عند الاولى منها فهي التي تهنا هنا .

في ميديا يوريبديس نجد الثيمة الاساسية هي : كيف يمكن أن تظهر العاطفة المتأججة صوت العقل وتحجبه ، فتدفع بصاحبها الى طريق القسوة اللاانسانية ، ثم تتوالى عليه الكوارث . وارسطو في نقده لميديا يشير الى أن الضعف الرئيسي فيها راجع الى أنها تحل بطريقة « ميكانيكية .. » لو صح هذا التعبير ، وهو يعنى هذه العربة السحرية التي انطلقت بها ميديا هاربة الى أثينا بعد أن قتلت طفلها .

لكن المشكلة - في تراجيديا يوريبديس - ليست هي البحث عن حل للموقف الذي يواجهه جاسون وميديا ، أن قلب التراجيديا هو عاطفة الانتقام وهو موضوع مألوف في التراجيديا الاغريقية ، والانتقام يجب أن يكون كاملا ونهائيا ، وبها بلغت فداحة الثمن لميجب على ميديا أن تمنعه دون تردد . الصراع الحقيقي اذن داخل نفسها .. وهين تتخذ ميديا قرارها بقتل أطفالها ، وتدمير سماعتها فقد وصل الصراع الرئيسي في المسرحية الى نقطة الحل ، ويقترب بعده عقدتان ثانويتان : أن تجد ميديا وسيلة لقتل كريون وابنته ، ثم أن تجد وسيلة للهرب .

وليس الهرب في حد ذاته مشكلة عند ميديا فهي قد ألقت أن تهرب بعد ارتكاب جرائمها ، والعربة السحرية التي ينهى بها يوريبديس مسرحيته أبر يتفق مع شهرة ميديا كساحرة من ناحية ، وضروري للمواجهة الأخيرة بينها وبين جاسون من الناحية الأخرى ، فلن تكون نهاية التراجيديا مقنعة اذا بادرت ميديا الى الهرب بعد مقتل طفلها مباشرة ، اذ لابد أن يشعر جاسون بالعجز والقرع ازاء ما فعلته .

وجاسون - في تراجيديا يوريبديس - ضعفه الرئيسي أنه لا يحب ميديا لكنه يحب الذهب والسلطة وهو يكشف من البداية عن رذيلته الاولى ، ويصبح الحب هنا - ومن أجله فعلت ميديا كل ما فعلت - ليس

(م ٤ - مصاحبة للضوء ..)

أكثر من عتبات تلف في وجهه ، وهو يفصح تماما عن خبيثة نفسه حين يقول لميديا :

افهمي ما اقول جيدا . لم يكن اشتهاؤ لآية امرأة .
 ان اقدمت على الزواج من ابنة الملك .. تلك التي في عصمتي .
 ولكن كما قلت لك الآن وآتفا : رغبة في ان اؤمن مستقبلك .
 ولكي انجب بنين وبنات أخوة لولدي يحملون دما ملكيا ..
 ويشيدون حصن الامان لنا .. (١) .

وجاسون أيضا لا يحب أطفاله ، وحين يتغير شعورنا نحوه بمن
 الاحتقار الى الرثاء في نهاية تراجيديا يوريبديس نائنا لا ننسى غدره وعدم
 اخلاصه السابقين . وتبقى ميديا اعظم الشخصيات وأكثرها تماسكا
 في تراجيديته . ولعل المشكلة الاساسية التي تثيرها ميديا في تراجيدية
 يوريبديس هي انسانيته . كيف يمكن ان تكون « انسانا » .. هذه
 الساحرة القديسة التي تعد العدة للقتل بهدوء وروية ؟ .. ان حزن ميديا
 العميق لخيانة جاسون ، وكرهها لأطفالها ، وهذا الاحكام في خططها
 الانتقامية ترويه لنا المرضعة في « البرولوج » الاول :

منذ أن أدركت (ميديا) ظلم زوجها نكست عينيها ..
 ولم ترفع وجهها عن الأرض ..
 كالصخر ، أو كجوج البحر
 وهي تستمع الى صواحبها يسدين اليها النصيح

 لقد أدركت المسكينة أخيرا من غمار مصائبها أى سعادة في الا
 يرح الانسان أرض الآباء
 فما هي تمقت ولديها ولا تبتهج لرؤيتهما
 وأخشى ما أخشاه أن تدبر لها أمرا جلا ..

 أنها مخيفة ولن يسلم منها في يسر
 من يوقمه مصيره في عداء معها ..

هذا الاحكام نراه مرة أخرى في لقائنا بكريون الملك حين تطلب منه

(١) النصوص في تراجيديا يوريبديس من ترجمة لكال مدوح حمدي .

السباح لها بقضاء ليلة واحدة في أرضه قبل أن ترحل في الصباح ، لكنها في لغائها الأول بجاسون نرى جانباً آخر منها : أنها هنا تطلب حقها في الإخلاص والاحترام . وكراهية ميديا لطفليها ليست إلا جانباً من حزنها العميق ، وهي حين تقتلها فلتعلقها بالانتقام أولاً ، ولتسبى أهل كورنثة انهم ثانياً ، ولتجعل جاسون وحيداً حزينا بلا أبناء ثالثاً .

أن الغضب المجنون الأهوج هو ما يمكن أن يبرر - إنسانياً - رغبة ميديا في الانتقام ، لكن حتى اللحظة الأخيرة التي تقرر فيها أن تنحبها فهي تتخذ قرارها في اختلاط بين رغبتها المحبوبة في أن توقع أشد العقاب بجاسون ، وخوفها الوحشي من أن يقع الطفلان بين أيدي أعدائها .. وهي تقول للطفلين :

ما أملس بشرتكما .. ما أعطر انفاسكما ..
أذهب .. أذهب .. فما عدت أطيق النظر اليكما بعد هذا ..
لقد خارت قواي أمام تلك الآلام
أننى أدرك أى جرم بشع سوف أرتكب
لكنه الغضب .. ويل وثبور للبشر
هو الذى يحكم كل قراراتى ..

ميديا يوربيديس - في جوهرها - مواجهة بين ميديا والعالم ، صراع بينها وبين العالم ، سواء تهتل العالم لحظة في كريات الملك ، ولحظة في إيجيس ، ودائها في جاسون . وانعكست هذه الثنائية الواضحة على بناء المسرحية ، فليس على المسرح دائماً سوى حوار بين شخصين (قد يكون أحدهما الكورس) ووجود ثالث يضعف هذا البناء الفني البسيط .

وعلى نحو آخر صاغ الكاتب والفيلسوف الروماني سينيكا (٤ ق.م - ٦٥ م) تراجيديته ، ميديا عنده ساحرة هجينة شريرة ، وهو يؤكد صورتها هذه ويبالغ في إبرازها ، فجاسون مرغم على الزواج بابنة كرياتون ، وهو ينقذ ميديا من الحكم عليها بالإعدام . وهو أيضاً محب لاطفاله موله بهم ، وهو قد خضع لكرياتون من أجل أبنائه فقط ، وهكذا أخضع مادة التراجيديات كلها لخلق التعاطف بين الجمهور وجاسون على حساب إنسانية ميديا ، ولهذا الهدف أيضاً يبالغ سينيكا في تأكيد وحشية جديا (وهو الذى كان معلماً لنثرون ! ..) فيجعلها تقتل أحد ولديها أمام الجمهور . وتلقى بجثة الآخر من فوق عريتها الى جاسون ! ..

وفي المسرح المعاصر صاغ الشاعر المسرحي الفرنسي كورنى

(١٦٠٦ — ١٦٨٤) ميديا في أولى تراجيدياته ، ثم تلتقى بها مرة أخرى في هذه المسرحية التي يقدمها مسرح الجيب من تأليف جان أنوى .

ولقد اختصر جان أنوى أحداث ميديا الاسطورة ، وميديا يوريبديس ، واختصر أيضا شخصياتها ، ولم يبق إلا على شخصيات أربع : ميديا ، جاسون . كريون . مرضعة ميديا . ثم صبي وحارس . ونحن لا نرى على المسرح أكثر من شخصيتين تتحاوران في نفس الوقت . لقد احتفظ جان أنوى ببساطة البناء الفني في تراجيديا يوريبديس . لكنه مزجها بالوان عصره هو ، فجاءت تفسيراً جديداً للأسطورة القديمة .

ان الأبطال الذين نعرفهم من عالم أنوى — ونحن لا نعرف من مسرحه الا القليل (وهذه على التحديد ، هي النص الخامس الذي يترجم لأنوى الى العربية) — بهم دائبا حنين الى الطهر والنقاء ، وشوق جارف الى السعادة ، لكن العالم لا يقدم اليهم النقاء أو السعادة . والماضي يلعب دورا هاما في عالمهم . كلهم مأسورون الى هذا الماضي ، لا يستطيعون منه فككا . انه يقف دائما أمامهم ، وقد يتوارى لحظة أو لحظات ، لكنه موجود دائما كالقدر الجائم . ان جاستون في « المسافر بلا متاع » تلوح له فرصة تبينة لان يطرح عنه ماضيه كله . فيختارها دون ندم .. لم يكن ماضيه الا خيانه وقسوة وجراحا . انه عشيق زوجة اخيه ، وقاتل البراءة في الطيور الصغيرة ، وقاتل صديقه من أجل خادمه . ورغم انه يعرف انه هو نفسه — بعد أن أنقذته أحداث الحرب ذاكرته — الا أنه يرفض هذا الماضي ، يرفضه كله ، وينطلق جديدا كائنا قد ولد للمرة الاولى ! ..

لكن الحرب ومقدان الذاكرة — وضياع الماضي بالتالي — فرصة لا تتكرر كثيرا ، لهذا لابد أن يبذل الأبطال مزيدا من الجهد من أجل رفض هذا الماضي . وتريز في « المتوحشة .. » تبذل كل ما تستطيعه كي تخلص من ماضيه . لكن هذا الماضي لا يكف عن مطاردتها ، انه يمثل لها في شخصية أبيها « تارد » وعشيق أمها « جوستا .. » ، وتهزم تيرييز في النهاية ، — او هل نقول انها انتصرت — حين توقن أن ماضيه هو حقيقتها وأنها لا تستطيع أن تنزعه من حياتها كما تنتزع الشوكة . وعليها ان تعانق ماضيه هذا ، وأن ترفض جانبها حبها الحقيقي ، والثراء والجاه .

قد يتغير الاطار العام ، ودلالات الاحداث ، ولكن يبقى أن في قلب أبطال أنوى حنيننا جارما الى عالم من الطهر والبراءة ، يقف دون تحقيقه دائما ماض ملوث . وفي هذا الضوء نستطيع أن نلقى نظرة على ميديا جان أنوى .

أن الستار يرتفع في نفس الليلة التي يحتفل فيها جاسون بزواجه من ابنة الملك كريون ، وميديا ، مع مرضعتها المعجوز وأطفالها ، في عربتها بالقرب من كورنته ، تتراعى اليهم في صمت الليل وهدهده أصوات احتفالات العرس ، وفي هذه الليلة تحصى ميديا بأنها ستلد للعالم شئنا جديدا .. أنها الكراهية ، لم يبق لميديا الا الكراهية ، سماعتها السوداء الصلبة .. « أيتها الكراهية التي لى ، شد ما أنت جديدة .. ما أرق نعومتك ، وما أذكى عبيرك ، أيتها البنت الصغيرة السوداء . ها أئذى لم يعد لى ما أحبه في العالم الاك ! .. » .

ولكن .. هل ولدت الكراهية حقا في هذه الليلة فقط أم أنها صحبت ميديا وجاسون في عربتها القديمة أياها وليالى طرييلة من قبل ؟ .. لماذا هجر جاسون ميديا .. بعد أن كان شريكها في الدم والجريمة ؟ .. قد فعلت ميديا كل ما تستطيعه من أجل جاسون : هجرت وطنها وأهلها وقتلت شقيقها وقتلت الملك بلياس ، وهى موثقة الى جاسون برياط قوى من الشبق والمأطفة الجامحة المتأججة . وتتخذ ميديا قرارها :

المرضعة : ماذا تريدان أن تفعلى يا ميديا ؟ ..

ميديا : ما فعلت من أجله عندما غشرت بأبى . عندما تحتم على أن أقتل أخى كى أفر ، ما فعلت ببيلاس المعجوز عندما حاولت أن أجعل من جاسون ملكا على جزيرته ، ما فعلت عشر مرات من أجله ، لكنه من أجلى هذه المرة ..

وينخايل شبح الدم والجريمة من جديد ، من سيكون هدف ميديا ؟ .. ميديا التى يقدمها لنا أنوى وحيدة مطرودة مقهورة ، لكنها فى وحدتها وقهرها لا يعجزها شيء ، وهى فى لقائها بكريون ملك كورنته ومصر جاسون تكشف عن جانب آخر : أنها متبردة متكبرة . وهى أيضا من « جنس هؤلاء الذين يقررون الأمور دون أن ينكسوا على أعقابهم .. » . وتطلب ميديا من كريون أن يعيد إليها سفينتها .. (جاسون) ، وهين يرفض (وطبعى أن تتوقع ميديا رفضه هذا) فانها تطلب منه أن يهبها ليلة واحدة لفرحل فى الصباح .

ولا يتدخل جان أنوى ، بعد ذلك ، فى أحداث الاسطورة ، لكنه يستبعد من تراجيديا يوريبديس شخصية ايجيس . وهذا منطقي تماما ، فقديم ايجيس — فى تراجيديا يوريبديس — كان يهف أساسا الى توغر مكان تستطيع ميديا أن تهرب اليه بعد أن تضرب ضربتها ، أما عند أنوى فان ميديا تقتل نفسها بعد أن أنهت انتقامها ونبتحت طفلها .

لماذا اختارت ميديا أنوى أن تقتل نفسها ؟ .. أن جاسون يقول لها في نهاية حوارها الطويل المثل : « اتبعى مسارك اذن ، دورى ، دورى ، مزقنى نفسك ، قتلتى واحترقنى : اقلبنى بالاهايات . اقلبنى ارفضى كل ما ليس ذاك ، اما أنا .. مانئى اتوقف وأرضى ، واتبل هذه المظاهر بنفس الصلابة ونفس العزم اللذين رفضتها بهما فى الماضى معك ، فاذا تحتم أن اواصل القتال فائما فى سبيلها اقاتل الآن باتضاع مسندا ظهرى الى هذا الحائط الهش المبنى بيدى بين العدم السخيف وبين نفسى .. » .

وفى هذه الكلمات تكمن دوافع الموقف المتناقض بين ميديا وجاسون . لقد أحب كل منهما الآخر .. أحب جاسون ميديا وعالمها الاسود الملوث بالدم والشهوة والجريمة ، وكانا شريكين ، نصف زجاجة الضمر عند الطعام، وضربة خنجر لكل منهما حين تتأزم الامور . كان جاسون هو «كل» عالم ميديا ، لكن ميديا لم تكن عند جاسون كل عالمه .. « نقد حملتك معى كما حملت ذهب ابيك ، كى انفقك بسرعة وافيد منك فى بهجة وفرح ، كما انفق الذهب وافيد منه ، ثم يبقى بعد ذلك مركبى ورفقائى ومغامرات اخرى اقوم بها .. » . فى البداية كانت ميديا هى « كل » عالم جاسون ، لم يعد جاسون يقود الا مركبا صغيرة واحدة ، وميديا هى جيشه الصغير الفاحل الرقيق ، رفع خصل شعره وجميعها فى منديل ! ..

ولم يستطع جاسون أن يصبر على هذا طويلا . كان كل عالم ميديا هو جاسون ، ورفض جاسون أن تكون ميديا كل عالمه . فى هذه اللحظة بدأت الكراهية ، لم تعد ميديا وجاسون فقط ، وانما بينهما ذلك المسخ الكريه . يقف بينهما دائما ، ويحرس لئالیهما المقتلة بالشسبق والصراع والجريمة .

أن جاسون يريد أن « يصلح » . يريد أن يقبل العالم كما هو ، كما أعطى له ، يريد أن يتخلى عن عالم العاطفة المتلججة التى لا تلبه بشئ الى عالم العقل والمنطق ، وبعد أن يلقى جاسون كل انتقام ميديا ، أروع وأبشع ما يكون الانتقام ، فانه مصمم رغم ذلك على أن يعيد من الغد فى صبر آتية ما تبقى من هيكله البائس كرجل ، وهو يطلب من رفاقه أن يذهبوا معه الى كورنثة ، مخلصين وراهم حطام ميديا والطليلين فى العربة المشتعلة ، حطام الماضى كله وقد شبت فيه النار ، ليعيشوا ، ويكملوا النظام ، ويسنوا لكورنثة قوانينها ، ويعيدوا — دون وهم — بناء عالم ينظرون فيه الموت .

هل انتصر جاسون ؟ .. هل تخلص حقا من ماضيه حين اشتعلت

العربة القديمة بالنار وأكلت السننبا اللافة جسد ميديا ، وجسد طفليه ؟
.. أم أن ميديا هي التي انتصرت حين رفضت أن تكون أى شيء سوى
حقيقتها ، وحين امتدت يدها بنفس النصل الذى ذبحت به ابنائها لتضع
حدا لحياتها ؟

يمكننا القول بأن موت ميديا لم يكن مفاجأة . أنها قررت أن تموت منذ
هذه اللحظة التى أحسبت فيها أنها قد فقدت جاسون ، وفقدت — بالتالى —
عالمها كله ، تماما كما قررت أن تقتل طفلها لحظة طلبت من كريون أن
يهيئ لها ليلة واحدة . أن كل الطرق التى فتحتها ميديا — بالدم والجريمة —
أمام جاسون قد أغلقتها فى وجه نفسها ، وليست ثمة عريات سحرية
تستطيع أن تنقلها حيث تشاء فى غمضة عين ، كان جاسون كل شيء ،
وكانت تطلب أن تكون عنده كل شيء ، وحين بدأت الكراهية ثم الخيانة
أحسبت ميديا بعالمها يتخلخل تحت قدميها وحين هجرها جاسون نهائيا
أحسبت ميديا أنها قد ألقيت الى العدم . ولم تزدها طعنة النصل شيئا ،
نهى مية منذ البداية ، بل لعلها قد استعادت كل ما فقدت حين مات :
وطنها وأخاها ومذريتها .

يبقى سؤال آخر : لماذا قتلت ميديا طفلها ؟ .. أن كل التفسيرات
التي قبلت لتفسير هذا العمل فى تراجيديا يوريبيديس صالحة هنا أيضا :
امعانا فى الانتقام من جاسون ، ورغبة فى أن تجنبهم الوقوع فى أيدي أهل
كورنثة الذين دبرت مقتل ملكرم وابنته . وما دام حتما أن يموتا فلنكن هي
القاتلة . ويضاف الى هذه التفسيرات تفسير آخر ينبع من مسرح جان
انوى ومسلك أبطاله الآخرين : أنها تذيب البراءة فى عالم خلا من البراءة ،
وهي تقول لطفلها قبل أن تفجها : « يا أراختين صغبرتين للحياة
والسعادة .. » .



هذه ميديا جان انوى .. ماذا فعل بها نبيل الألفى ؟ ..

لقد كتبت ميديا عقب نهاية الحرب العالمية مباشرة (١٩٤٦) ،
وبلغت للمرة الأولى فى ١٩٥٣ . لقد خرجت فرنسا من الحرب منتصرة .
هذا صحيح .. ولكن أى انتصار ؟ .. أن مخنها مدمرة ، وشبابها قد
قطوا بالآلاف ، وأرضها قد احتلت ، وسادت بشاعة الحرب فى كل مكان .
أن فرنسا هنا — هي ميديا التى تلثم ابنائها . هي التى تقتف بهم الى
لهب الحرب وضرارها ، ومن هنا يكون انسلخ جاسون عنها انسلخا
رامزا لفرنسا التى تحاول الانسلخ عن ماضيها الاستعماري كله ، محاولة
أن تتجنبه ما أمكن ، وأن تقيم علاقاتها بالعالم لا على أساس المواجهة

القائمة على العاطفة الهوجاء المندمعة الراغبة في الانتقام ، ولكن بمنطق الممثل والقانون . هذا التفسير يؤكد نبيل الألفى مرتين : في نص كلمته التي يقدم بها العرض . . ، « وهذا التفسير يلتقي مع ما يذكره بعض أعضاء الأكاديمية الفرنسية الذين عادوا بعد الحرب الى تفسير تاريخ بلادهم من جديد ، تعدد ما يلتقي مع ما نلاحظه حاليا من تطورات في موقف فرنسا السياسي . . » ومرة أخرى حين جعل على جانبي المسرح شاريتين رمزيتين : في أحدهما حامية ترمز للسلام المنشود ، وعلى الأخرى أقسام ساحة تلتف حول هراب مشرعة .

لكن هذا التفسير ليس كل شيء في الإخراج الذي يقدمه نبيل الألفى ، انه يوحي به لكنه لا يضخمه ليستغرق أكبر من حجه ، ثم هو ايضا — اذا اعتبرناه خارج الخشبة التي تدور فوقها أحداث المسرحية — من خارج العمل ، انه ايهاء وليس تفسيراً يفرق كل شيء .

الجانب الآخر الذي يؤكد نبيل بالنسبة لشخصية ميديا تأكيداً للجانب الوحشي ، البدائي المنطلق منها . انها تبدو لنا طاقمة رهيبة على الدمار تلبيس اللون الأحمر ، وتبلغ في الانفعال نحو ما تريد . من هذا الجانب يبرز وجه آخر من وجوه ميديا : ميديا الامراة الشبهة التي لا تنسى أبداً ذكريات الفراش ، ويتجسد هذان الجانبان معا في المشهد الذي تخاطب فيه ميديا حيوانات الليل بعد أن يخرج جاسون من عالمها الى الأبد : « يا حيوانات الليل . . ميديا حيوان مطلق . . ميديا سوف تستمتع وتقتل مطلق . . الخ . .) ، وتضئ حيوانات صغيرة في عمق المسرح ، وتتبدد ميديا ويتشجن جسدها في إيهامات عاشقة ولهي ، وكالأرض حين تتفتتخ لنظر ، تتفتح ميديا لمضاجعة الشر ، ومضاجعة كراهيتها : سماعاتها السوداء الصلبة ، انتقامها وانتصارها في نفس الآن .

والمسرحية من حيث بناؤها الفني بسيطة تماما ، قد احتفظ لها أنوى ببساطتها. القديمة كما في تراجيديا يوربيديس ، فتمن لا نجد على المسرح في أي وقت الا حوارا بين شخصين (وقد صممت الكورس تها ، ولم يعد له دور في مسرحية أنوى . . .) ، ويعتمد أنوى على حسارة الكلمات وشاعريتها وتدفعها ، انها بديل عن عناصر كثيرة ، ففي الكلمات تجسدت عناصر الحدث الدرامي كله ، ومن هنا جاء استخدام نبيل الألفى لأليات العرض المسرحي استخداما ذكيا وبسيطا : أرضية المسرح لا تشغلها سوى مصطبة كبيرة في الوسط الى اليسار ، وأخرى صغيرة الى أقصى

اليمين ، وجانب يبدو من عربة ميديا الى يمين المسرح ، ثم تلك النباتات الجرداء العقيمة التى تتناثر على أرضيته .

وليس جديدا أن نقول أن المسرحية كلها سادها نوع من الاحكام والسيطرة ، والتأزر الدقيق الواضح بين عناصر العرض كلها . استخدم نزيل مقطوعة موسيقية لأغنية فلكتورية يونانية كتماسل بين المواقف المختلفة ، وانتقالات من حالة نفسية الى أخرى ، وساهم استخدام الاضواء فى التعبير .. من الاحمر الى الاصفر الى الاخضر ، وبمختلف درجات الاضاءة من توهج المسرح كله .. الى اظلام يكاد يكون كاملا . وكان مشهد العربة التى تتحطم وتتساقط بقاياها بفعل النيران اللتهبة فيها من المشاهد التى لا ينساها جمهور المسرح .

بقى الأداء . واول كل شيء .. ان هذه تجربة تستحق العناية والتشجيع . فاجتأنا الى الجديد فى كل نواحي حركتنا المسرحية أبر لا ينكر ، وتقديم عدد من الوجوه الشابة الى خشبة فى ادوار صعبة امتحان لهم أمام جمهور صغير ، هو أمر يجب — رغم الهنات والأخطاء — أن يقابل بها هو جدير به من الحماس والتشجيع .

أن ميديا (التى قامت بدورها مرفت سعيد) ظلت طوال ساعيتين كاملتين أمام جمهور مدقق ، لم تنزل نبيها ستارة ولا لحظة واحدة ، وتنقلت بين مختلف الحالات النفسية — وكلها حالات متأججة — ببسر فى أكثر الاحيان .. وإذا كان جاسون يقول لها أنه لا يطلب منها سوى « أن تكون حقيقتها .. » فمنح لا نطلب منها أكثر مما طلبه جاسون . قد يكون لها عذر فى أن تتأثر بأسلوب هذه أو تلك من ممثلات مسرحنا ، لكن طريقها الحقيقى لن يبدأ الا حين تفلح فى العثور على أسلوبها الحقيقى فى الأداء .

لقد قامت مرفت بجهد كبير ، لكنها يجب أن تحذر شبتا .. أنها قد تنساق الى المبالغة فى التصوير نتيجة لعنف المشاعر التى تؤذيها . وهذا يبعث المسرحية كلها عن الجو الذى يجب أن تظل فيه .

ومن ناحية أخرى ، بذل محمد درويش فى دور جاسون جهدا كبيرا ، لكن تعبيره بصوته كان أكثر طواعية من التعبير بالوجه والجسد ، وكان مقنعا على وجه العموم ، ولعب بمنح عقل دور كريون فأداه أداء طيبا خاصة حين يتردد بين قتل ميديا ، والسماح لها بالبقاء ، ثم وهو يلتقى استغزازاتها ويحبب كملك طعن به السن ، وافقده كثيرا من قوته التى كانت له ، لقد أعطانا الإحساس بأنه « ملك عجوز » أكثر من إحساسنا

بأنه قد وقع في شرك ميديا حين سمح لها بالبقاء ليلة ، وفي إمكانه أن يتوقع ما يمكن أن تحدثه في هذه الليلة .

وملاحظة أخيرة على أداء عليه سالم في دور المرضعة ، أن الحوار الذى يدور بينها وبين ميديا في البداية كان المقصود به أن يعكس ماضى ميديا على نحو ما ، لكنها قالت بلهجة عادية وفاترة لا توحى بشيء . وكانت — على وجه العموم — مقفلة في دوزها الصعب : في هلمها من ميديا وجزمها مما تنتويه ، في تمسكها بها بقى لها من حطام العمر .. في حبها لكل تلك الأشياء الصغيرة التى تصنع حياتها الثالثة .

وبعد . أن في عرض مسرح الجيب عدة أشياء نبتج لها : مسرحية تقدم كاتبها معاصراً للمرة الأولى ، ومخرجاً متمكناً يعود الى الإخراج بعد غيبة طويلة ثم هذا الجهد المبشر تقدمه عناصر جديدة وشابة الى حفل المسرح الذى يحتاج دائماً الى حماس الشباب وطاقته .

أضواء المسرح خارج العاصمة *
فرقة البحيرة المسرحية

* الزوبعة *

تأليف : محمود دياب
إخراج : عبد الرحيم الزرقاني

لا جديد في هذا العرض إلا الأداء فقط . فالنص قديم ، سبق أن قدمه المسرح الحديث بالقاهرة خلال ١٩٦٧/٦٦ ، كما استطاع أن يجتاز امتحانا « جماهيريا » بنجاح حين عرض في دمنهور ، كذلك قدم في كفر الشيخ بإخراج جديد . أما هذا العرض فهو نفسه عرض المسرح الحديث .. من إخراج عبد الرحيم الزرقاني .

رغم ذلك كله لابد من التعرض « للزوبعة » نفسها .. التي عصنت بالقرية الصغيرة ، وفوضت إليها الزائف الذي يقوم على الافتصاب والجريمة ، وشهادة الزور ، وتبليق من يملكون ، وازدراء من لا يملكون . وحسين أبو شامة — الذي يفجر غيابه ، لا حضوره ، هذه الزوبعة كلها — كان مظلوما ، ولم يقتل ولم يسرق ، لكنه أصبح هدف المدون في القرية الظالمة : فأنهم بالقتل والسرقة وشهد عليه رجال من القرية بذلك ، وحين حكم عليه بعشرين عاما يقضيها في السجن انتزع رجال القرية بيته وأرضه ، وأحاطوا العائلة التي تركها وراءه — صالح وصاحبة وأمه المجوز — بكل مظاهر الاضطهاد والازدراء .

ويأتى ثرثاران من القرية الى القاهرة ليعودا وليملنا النبا : لقد أطلق سراح حسين أبو شامة ، وهو قائم للقرية متوقعا هؤلاء السذين تسببوا في ضياع سنوات عمره ، وأذلال أسرته . كل سنة قضائها في السجن برجل من رجال القرية . وتدفغ الزوبعة لتجتاح كل شيء . تهز أمن الجماعة الزائف ، وتهتز قلوب الجميع ، وتتحرك مشاعير الذنب

كالانعامى فى الصدور . حسين أبو شامة جسد ضمير هذه القرية وأئمةا
فى الوقت نفسه . هو الضحية الذى سىصبح التكفير ، ومن خلال الزويدة
تتكشف الحقائق ، وينعمرى الزيف والكذب ، ويصبح صالح وصاحبة محط
الإنانى وموضوع التقرب والنفاق ، ويحاول كل الذين أغتصبوا شيئا من
الأسرة البائسة رده إليها ، عسى أن يكون هذا تكفيره وخلاصه ، ومبرر
نجاته من رصاصات القادم الذى يتوعد الأئمةين .

لسنا فى حاجة الى القول بأن حسين أبو شامة لم يصل أبدا، الى
القرية . كيف يصلها رجل مات فى السجن قبل سنوات أربع كما يقول
زميله الذى عاد . انزاح عن صدور الأئمةين عبء ثقل ، لكن أشياء كثيرة
قد تغيرت فى الوقت نفسه . أهم هذه التغيرات تلك الخوف فى مظهر
الجماعة الكائى البراق . لم تعد الأمور بعد الزويدة كما كانت قبلها :
بدلت تميز أصوات الأفراد التى كانت ضائعة فى ضجيج الجماعة ، وقال
شباب ورجال من القرية أنهم واقفون الى جانب صالح وأسرته المظلومة ،
مات حسين أبو شامة أو ظل على قيد الحياة . وصالح نفسه .. بعد أن
كان منطويا على ذاته ، يجتر أساءة وقلقه ، وفطرده الجماعة دائما خارج
أسوارها وتوعد أبوابها فى وجهه .. صالح أيقن أنه لا سبيل سوى
العمل كى يفرض وجوده داخل الجماعة ومكانه بين أفرادها . سيزرع
قطعة أرضه التى ردت اليه ، وسيضعف من جهده فى خدمة أرض الشيخ
يونس - فقيه القرية الضريع وصوت ضميرها الذى لا يسمعه أحد ،
وسيتزوج الفتاة التى يهاها وتهواه . وأخته صاحبة ستجد الرجل الذى
يريدها له . وسيعيشان داخل الجماعة ، لا خارج أسوارها ! .

اشبهت مسرحية « الزويدة » نقدا وتفسيرا . ومهما قيل عنها فهى
ما زالت تحتل مزيدا من القول . انها ليست حكاية « قرية ظالمة » فقط .
لكنها يمكن أن تكون حكاية النفس البشرية ، والمجتمع الكبير معا . وهذا
سبب اعتبارها واحدة من أفضل الأعمال التى قدمها المسرح المصرى فى
سنواته العشر الأخيرة . ثم هى لا تقول ما تقوله بن خلال حوارها الذكى
فقط ، بل ينسجها كله ، بينائها البسيط المحكم فى الوقت نفسه ، قد
يكون هناك قدر من التطويل هنا أو التزيد هناك ، لكن النص فى عبومه
متناسك ، خلال فصوله التقليدية الثلاثة .

والشخصية الرئيسية فى الزويدة هى شخصية صالح . حتى حين
تبتعد عنه الاضواء والاحداث ، فهو ناظر إليها ، مؤثر فيها ، متأثر بها
أبضا . كان فى البداية سائطا ، كانت جنوة سخطه تطفئ ، وكاد
يستسلم للدمار الذى توقعه به الجماعة ، حين تقدم له صورة زائفة عن

نفسه « الأهل » أو الإبله ، المنبذ دائما عن مجتمع الرجال ، القابع دائما منزويا هناك ، حتى طمية التي يحبها - ابنة الرجل الطيب الذي تبناه ورعى أموره - تكاد تنفر منه ، وهو لا يستطيع أنزعاعها ، وهو أيضا منصرف عن عمله ، يترك أرضه أيلها بلا رى ولا حرث . كيف يمكن لمن يعاني هذا الاضطهاد غير المبرر ، ويتحرك في هذا الجو الخانق الزائف أن يعمل أو يحب ؟ ..

والنطور الذي يصيب شخصيته طبيعى ومبرر . أمام عنف صالح انهيار البناء الزائف كله ، وتفسخت الجماعة ، وظهر القبح والقيح والعفن ، ومن كان يطرده عن مجلس الرجال أصبح يقربه ويجلسه الى جانبه ، والرجل الذى انتزع داره وطردهم هم مأيا يرددا اليه . ويتوسل اليه حتى يقبل تزويجه من ابنته ! .. كل الاصنام الزائفة تتحطم : الحاج صاحب الأرض وكبير القرية لص وكاذب ، وخليل أبو عمر قاتل ، وحسن الاعرج سارق وكاذب ، وأبو سليم أيضا لص وانتهازى ومذمور ، وحين تحطبت الاصنام عرفت الثقة طريقها الى نفس صالح ، وعرف هو أيضا طريقه كي يفرض لنفسه مكانا : بالعمل والجهد .

هذه الشخصية اذن بحاجة الى مثل دقيق وحريص . يستطيع ان يجتاز - بصوته وجسده وتعبيرات وجهه - هذا الانتقال دون أن يسقط في المبالغة . لكن جميل برسوم لم يكن كذلك . في الفصل الاول والفصل الثالث سواء .. مبالغا في ادائه وبكائه ، لا يستطيع أن يحس هذا التمزق الذى يعانيه صالح منذ البداية .. أمام قبول الصورة التى تقدمها له الجماعة ، وحين تستفزه طمية - التى يحبها - وتقول له انه « أهمل » - أى تقدم هى أيضا هذه الصورة الزائفة . يؤثر صالح ، وينفخ الى البكاء . بكائه هذا ليس ضعفا ، وليس « لازمة » يكررها كلها تازم الموقف . لكنه نتيجة لأن هذه الصورة الزائفة قد مسحت أيضا هذه التى لا يريد أن تصنفها . لكننى أحسست فى أداء جميل برسوم انه يريد أن يقدم لنا شخصية متهورة مظلومة ، تستحق الرثاء ببكائها السدائم ، وسكنتها وتخاذلها . وحين كان على الشخصية أن تتغير أثلت الزمام أيضا من المثل ، فراح يقول الكلمات بنفس طريقته فى الأداء .. غاملت منه الشخصية كلها .

والاستاذ عبد الرحيم الزرقانى مخرج هذا العرض - وهو نفس العرض الذى قدمه على المسرح الحديث قبل مواسم ثلاثة - حريص دائما على أن « الكلمة والمثل فقط » هما مادة العرض . وإذا صدقنا ما يقوله الاستاذ الزرقانى فقد كان يجب بذل مزيد من الجهد فى العناية بالأداء .

لقد بسط المخرج كل شيء في العرض — والنص بطبيعته بسيط لا يحتفل
اضافات حربية كثيرة — كي يتيح الفرصة للكلمة والممثل . لكن يبدو انه
اتاح الفرصة كلها دون اى تدخل من جانبه على الإطلاق ! ..

ان النص حين يأخذ طريقه ليتجسد املنا فمن خلال المخرج ، ويجب
ان يعكس العرض « وجهة نظر » المخرج الذى تحكم بكل العناصر
والفردات التى تضمها لغة المسرح . لكن هذا العرض لم يعكس شيئا ،
وترك أبطاله يقولون كلماتهم لا يتحكم فيها الا احساسهم الشخصى بها ،
وكانت النتيجة ان ضاعت شخصية « صالح » من الممثل الذى قام بأدائها ،
وبدت بقية الشخصيات محدودة ، لم يبرز من بينهم أحد (ربما كان الاستثناء
هنا سعد ورد فى دور حسن الأعرج ، وغريب صهارة فى دور أبو سليم ،
الى حد ما) ، وبالغ ثرائها القرية — وقد قدمها المخرج كمهجرين — فى
أدائها ، كذلك كانت قوت القلوب عبد المجيد فى دور الحاجة صابحة عبنا
على المسرحية كلها بنواحيها المتصل وأدائها المتعل .

هذا العرض كان بحاجة الى مزيد من الجهد والاحكام كي يصل الينا .

فرقة هواة دمنهور

✱ الغريب ✱

✱ الفخ ✱

✱ أغنية على المر ✱

تأليف : محمود دياب ، الفريد فرج ، على سالم
أخراج : محمد هناء عبد الفتاح

مروض كثيرة قدمت خلال هذا المهرجان تثير مشكلة . كيف يقف
الناقد امام هذه العروض ؟ .. فى الاعتبار — بالطبع — الامكانيات القليلة
دائما التى تجد هذه الفرق نفسها مضطرة للاقتصار عليها ، ولكن .. هل
يبرر هذا الموقف الذى يريت برئق — وتعال فى الوقت نفسه — على الذين
قدموا هذه العروض .. لأن امكانياتهم المادية والبشرية قليلة محدودة ؟ ..
أننى لا اعتقد ذلك .. وأفضل ما يمكن عمله هو مناقشة هذه العروض
مناقشة جادة تضع فى اعتبارها قلة الامكانيات لكنها لا تستسلم لها .

وهذه الفرقة كلها من الهواة . تستعين فقط بأكانيات قصر الثقافة في دمنهور . أنها ليست فرقة المحافظة الرسبة ، وهى تضم — كما يقول المخرج في تقديمه المطبوع — « عناصر من الشبان الذين يحاولون أن يقولوا كلمتهم ويعرضوا حينهم للمسرح بالصورة التى يعرفونها .. وهى صورة قد ينقصها الخبرة والتبرس المطلوبين فى العمل المسرحى ، إلا أنها صورة على الأقل صادقة .. » .

ولهذه العناصر — التى ينقصها الخبرة والتبرس — قدم هناء عبد الفتاح ثلاث مسرحيات من فصل واحد . « الفخ » مسرحية الفريد فرج التى سبق أن قدمها المسرح الحديث فى القاهرة ، و « غريب » محمود دياب التى قدمتها طليمة المسرح القومى فى القاهرة أيضا ، وأغنى « أغنية على المهر » التى قدمت فى القاهرة وفى أسوان وفى الاسكندرية ! ..

ولا رابط — فى الحقيقة — يربط بين الأعمال الثلاثة ، إلا اذا صدقنا المخرج — الذى يتصيد التشابه — حين يقول بأن المسرحيات الثلاث « أشد ما يكون قريبا بواقفنا الاجتماعى فى أنحاء الريف وصعيدنا الأصيل ، وأشد ما تكون قريبا لطبيعة المرحلة التى تمر بها بلادنا فى ظروف النكسة .. » .

لمسرحية « غريب » ليست محاولة لعكس أصالة الفلاحين وكرمهم وعدم اعتبار اللغة هى الوسيلة الوحيدة لفهم أحاسيس الناس ومشاعرهم ، كما يقول المخرج ، كذلك مسرحية « الفخ » ليست مجرد دليل على وجود فساد وتأمر فى مجتمع الصعيد ! .. وأغنية على المهر ليست مراثية شعرية .. ولا علاقة أعرفها بينها وبين الشعر ! .

كنت أفضل أن يقدم هناء عبد الفتاح عملا موحدا ، يركز فيه جهده وجهد هذه العناصر الشابة ، فيقدم بالتالى شيئا أكثر قيمة ومتعة . ولكن .. ما دام هذا اختياره فليطأ أن نرى ما فعله .

« غريب » : يصل الى قرية صغيرة فى الأيام التى تلت انتهاء الحرب العالمية الأخيرة ، مجهدا وبرهقا فيرتدى تحت شجرة فى مدخل القرية ، وتكتشفه طليمة ابنة الشيخ يونس ، فقيه القرية وضريها (أنه علامة من علامات مسرح محمود دياب) ، وتصحو القرية كلها على خبر هذا الغريب الذى وفد الى القرية بعد طواف طويل . ومن خلال حوار بالاشارات وأصناف الكلمات تعرف أن الغريب أسير المائى جاء الى القرية هاربا من معسكر لاسرى الألمان فى التل الكبير .. ولجأ الى هذه القرية بعد أن هذه التعب . وبين أهل القرية رجالان دمرت الطائرات الألمانية

ببت أحد أثارها ومثلت أفراد أسرته ، وهما الآن يريدان الانتقام من هذا الأسير . ويرفض الشيخ يونس — ضمير القرية أيضا هذه المرة — ويؤكد ان الأسير في حياته .. ثم يرسل في استدعاء فتى يذهب للندسة حتى يستطيع التفاهم مع الغريب ، وفي كلمات انجليزية قليلة وعالجة نعرف أن هذا الغريب ليس أماله مكان يستطيع الذهاب اليه ، فالحرب نفسها قد قتلت زوجته وطفليه في ألمانيا . ولم يبق أماله سوى أن يقيم حيث هو . وهو يستطيع أن يصبح مقيدا لأهل القرية لأنه يستطيع أن يمد يد المساعدة لهم في إصلاح ماكينة المياه بها . أن له خبرات ومعارف تحتاجها القرية ، ومن طريق العمل يستطيع أن يساهم في حياتها ويبقى بين أهلها ، ويهبط الستار .. ومشاعر خفية وخجول تنسج بينه وبين حليلة .

هذه مسرحية محمود دياب التي سبق أن أخرجها نبيل منيب لطليعة المسرح القومي في القاهرة (١٩٦٧/٦٦) ، قمها هناء عبد الفتاح في اخراج بسيط ، لكننا نأخذ عليه انفعال الممثلين الى التهريج والمضرب ، وخروجهم على أى قيد يحدد حركتهم وينسحق بينها ، وأدى ابراهيم عبد العزيز دور الغريب ، وسامى أحمد دور فتى على نحو بسيط ومقتنع ، والمسرحية في نهاية الأمر ليست تعبيراً « عن كرم الفلاحين وأصالتهم » كما يذكر المخرج وكما يفهم ، لكنها أدانة للحرب عن مآسيها من ناحية ، وتأكيد دور العمل في الانتباه الى الجماعة من الناحية الأخرى .



أما « ملح » الفريد فخرج لمشى آخر .

بين العمدة وخفيه جودة سر مشترك : انهما متواطآن معا لحماية « الضبع » المجرم الخطير في الناحية ، يؤويه العمدة ، ويشترك معه في جرائمه ومكاسبه .. وجودة يعرف هذا ويتستر عليه . لكن الموقف الآن قد تغير .. جاء ضابط جديد يعرف السر ، وهو يرصد المكافأة مغرسة للحصول على « الضبع » حيا أو ميتا . هذه المكافأة المرصودة هي الملح الحقيقي . ويخشى العمدة أن تغرى المكافأة خفيه فيفضي السر ، وهو أيضا طامع في هذه المكافأة التي يسيل لها اللعاب .. ولابد — بالتالى — من أحكام ملح يقع فيه المجرم ويتبض العمدة وخفيه الثمن .

ضاعت الثقة إذن ، ونما الخوف والحرس في قلب الرجلين . هذا هو الموقف الحقيقي المتوتر الذى تدور حوله مسرحية الفريد فرج بحوارها المتوقد (والذى يكشف للمرة الأولى في مسرحنا عن جمال لهجة الصعيد وعذوبتها رغم خشونة الالفاظ والمعانى) ويطلب العمدة من جودة أن يقتل الضبع ويتقسما المكافأة .. ، يغريه بهذا ويهدده أيضا ، ويقول له :

« كل حى يدور على خلاصه .. » ، ولكن أين الثقة التى ضاعت ؟ .. وجوده يشك فيما يقوله له العمدة .. ، ولا يضمن أن ينسى هذا بوعده له .. فهو الذى سيقبض المكافأة ، وهو أيضا يخشى أن لم يفعل هذا أن يقتله العمدة ليفوز وحده بالمال .

ويحكم الفخ . يأتى الضبع ليلا لزيارة العمدة ، ويختبئ الخفير فى ركن من الحجرة المظلمة ، وحين يدخل الضبع الى الفخ تعاجله رصاصات الخفير . شئ متوقع آخر : تتجه رصاصات الخفير أيضا لتقتل العمدة . فقد أتهار كل شئ مشترك ، ولم يعد أحد يثق بالآخر .. كل يقول « أنا وبعدي الطوفان .. » ، ولا ضمان لحياة واحد من الثلاثة الذين يعرفون السر الا بقتل الاثنين الآخرين .. وقد نجر العمدة كل هذا حين قال ان « كل حى لازم يشوف صالحه .. » والفخ الحقيقى هو هذه المكافأة التى أسالت لعاب العمدة وخفيه المتواطىء .

هذه مسرحية من فصل واحد محكمة ومتوقدة يجرى الحوار فيها بين الرجلين (العمدة — الخفير) بثقلا وحافلا : الثقة والفدر ، الخوف والحذر ، الطمع والفزع ، الرغى والخيانة ، تلتمع جميعا فى الكلمات التى يتبادلها العمدة والخفير .. سريمة واحدة ، مثقلة بالإيحاء والسر . ما زلت أذكر الأداء الرائع لصلاح منصور وعبد الله فيث فى هذين الدورين حين قدمت المسرحية فى القاهرة .. لكن من الانصاف القول بأن مصطفى عبد الجواد فى دور العمدة فى هذا العرض ، وسميد عبد اللطيف فى دور الخفير كانا موفقين ، وأن كان الثانى منهما افضل من الاول ، وقد استطاع المخرج أن يلف المسرحية كلها بجو من الاضاءة الخافتة الموحية بالتآمر ، لكن أحكام الحركة كان بحاجة لمزيد من الدقة والجهد . وكانت هذه المسرحية — على العموم — افضل المسرحيات الثلاث .

مرة ثالثة تقدم « أغنية على المر » لعلى سالم .

والمسرحية بسيطة وساذجة ، ومباشرة . خمسة جنود التقوا فى موقع تحطه القوات المصرية فى يونيو ٦٧ ، وقد سقطت بقية المواقع من حولهم ، وأنسحب الجنود ، ولم يبق الا هم .. والمدو يتقدم نحوهم ، ويطلب اليهم التسليم والانسحاب . الخمسة اتباط مختلفه : مدرس انتهز أن يضع مصلحته الشخصية فى الاثراء والكسب فوق كل اعتبار ، وغنان مغرور يلحن الاغاني ويكتب الموسيقى ولم يستطع أن يشق طريقه بعد ، ونجار بسيط مرح ، لا يشغله ما هو فيه عن حلمه بليلة الذخلة ،

(م ٥ — مساحة للضوء ..)

وعروسه التى تنتظره فى دمياط ، ومثقف فاشل ، جرب عددا من الأعمال ولم يفلح فى شيء .. وهو الآن يحقق ذاته فى أحكام التصوير على دبابات العدو ، وأخيرا رقيب عجوز هو المسئول عن هذا الموضع ، وهو الذى ينقسم العالم عنده الى رجل « جدع » وآخر ليس كذلك ! ..

ويسقط الرجال : المدرس المهزوم أولا ، ثم النجار البسيط ، فالموسيقى المغبور ، ولا يبقى الا المثقف الفاشل والرقيب العجوز ، وعلى لحن زميلهم الموسيقى يندفعان الى فناء نشيده ، وهما مصران على البقاء فى الموضع والدفاع عنه حتى الموت .

مشرحية بسيطة ومباشرة ، الشخصيات فيها تقسول ما عندها ، ويرسم صورة مسطحة الملامح ، والمشرحية كلها لا تقول شيئا أكثر من تقديم هذه النماذج ، « وأن المشكلة عندنا هى أن المطربين بس هم اللى بيغنوا ! .. » ، لكننا من الناحية الأخرى تحية عرفان لهؤلاء الذين وقفوا فى مواضعهم ببطولة فى وجه العدو .

هذه المشرحية البسيطة اكسبها المخرج تعقيدا بغير مبرر . وكانت تبسطة جدا هذه الستارة التى وضعها فى خلفية المسرح ، ورسم عليها خريطة ضخمة لسبائك ، ثم اشباحا لصور جثث يتلاعب بها الهواء . وراح يلعب بالاضاءة من خلفها ، فتغير ألوانها ودرجاتها ، ويبدو تبسها فى صور مختلطة : لم تكن المشرحية بحاجة لهذا كله . كان يمكن تقديمها بنفس البساطة التى تقدم بها « غريب .. » أما من حيث الأداء فنسب يتميز من الشخصيات أحد سوى مصطفى عبد الجواد فى دور الرقيب محمد ، فكان هو أفضل الجميع .

فرقة الشرقية المسرحية

* البرواز *

تأليف : كرم النجار
أخراج : محمد توفيق

هذا هو العمل المسرحى الأول لكرم النجار ، وهو يؤكد — على لسان الاستاذ محمد توفيق المخرج والممثل القدير — أنه كتبها فى ١٩٦٣ ، أى قبل خمس سنوات كاملة ، وقبل أن تقدم على المسرح أعمال تحمل

بعض مشاهد المسرحية شيها بها ، خاصة سعد الدين وهبه في مسرحيته :
« كوبرى الناموس » ، « سكة السلامة .. » .

الفندق ، والمقهى ، والطريق ، ومحطات القطارات والسيارات ،
كلها حيل مسرحية مألوفة للجمع بين شخصيات ونماذج لا تجتمع في الحياة
العادية بيسر وسهولة . هنا نحن بانتظار سيارة عالية ، لكننا أيضا
أمام بيت على الطريق . وهكذا يلتقى عابرو الطريق بانتظري السيارة
باصحاب البيت ، وتفتح المصادفة كل الأبواب على مصاريعها . فيلتقى
القاتل وقاطع الطريق بالفنان ، ومدرس الجامعة ، والفلاح ، والشاويش ،
والساعى صاحب البيت على الطريق وابنته الفلاحة الحسنة ، كل هذا
بالإضافة لفلاحة عجوز ، ورجل لا نعرف عنه شيئا سوى أنه سارق ،
وان أسبه شفيق ، وسيكون هذا الرجل هو ضمير هذه الصبغة ، الذى
يتولى تعرية أرواحها وفضح نفاقهم .

لا شيء يحدث في الحقيقة . الكل باقون في الانتظار ، مدرس الجامعة
كان يجمع الحشرات النادرة ، وقرينه الرسام كان يرسم لوحاته ، والفلاح
الفصيح كان يصحب أمه الى المستشفى الى امراته أيضا التى هناك ،
والساعى صاحب البيت خرج الى الطريق يلتبس سيارة لاستاذ الجامعة
بعد أن عرف الجميع أن السيارة العابدة لن تأتى بعد أن أمطرت السماء
وغطت الوحول كل الطرق ! .

هل يمكن لهؤلاء المحبوسين معا أن يتخلوا عن « براويهم » ؟ !
سؤال نظري لا تقف المسرحية لتقدم اجابة عنه . ولكن .. أولا ، هل
هذه هى حقيقتهم ؟ .. أم أنها الصورة التى يرونها عند الآخرين ؟ .. أم
الصورة التى يراهم الآخرون بها ؟ . لا شيء من هذا كله تجيب به
المسرحية .

ولحظات « التكشف » التى يندلع اليها الأفراد ، أو يدفعهم اليها
هذا الرجل الغامض ، الواقف دائما ترصد عيناه كل شيء حتى حين
« يتناول » كى يطفى المكان لحوار يدور بين شخصيتين فقط لنعرف منه
شيئا خاصا منها ، أقول أن هذه اللحظات لا تأتى في وقتها ، أنها هكذا
.. وعفوا ودون أن يكون لدى الشخصية « مبرر فنى » كى تنفض أعينها
على هذا النحو ! .

من هذه اللحظات تتعري النماذج : مدرس الجامعة وغد انتهازى
ولا يرى غير نفسه ومصالحه ، لكنه في حقيقته (هل هى حقيقته فعلا ؟ ..

لم أنها يروا آخر أقتضته المناسبة ؟ .. أننا لا نعرف) مسكين لا يائف من البكاء والاستعطاف ، والفنان وغد كذلك ، يخدع « وطنه » الفلاحة الحسنة ويميناها بالحب حتى تصبح عشيقته وتحمل منه ، ولا يبدو أنه يفكر في الزواج بها ، وهذا القاتل أيضا مسكين فقد أغلقت أمه كل الأبواب. ولم يجد سوى أن يكون قاتلا محترفا ، ومرض أبنته هو الذي دفعه الآن لارتكاب جريمة جديدة ! .. (هل تستطيع أن تتصور موقفا أكثر ميلودرامية من هذه المواقف ؟ ..) ، والشاويش منتفش ، منفتح بالسلطة حين يجد ذلة من الذين حوله ، لكنه ضعيف وعاجز وخائر إذا وجد من لديه القوة والسلطة .. يمكننا أن نستمر في ضرب مثل هذه الأمثلة الى ما لا نهاية ! ..

ومضات من الحوار الذكي ، وخلق الموقف المسرحي تبدو في النص هنا وهناك ، لكن عدم تحديد كرم النجار لما يريد أن يقوله في عمله هذا ، واستسلامه للأنماط والمواقف الميلودرامية أمقدها الكثير . ننى كنت طوال العرض أرى في النص بذورا طيبة يمكن أن تنمى وتخلق عملا مسرحيا متكاملًا وممتعا ، لولا أن المؤلف أضاع معظمها ، ولم يقف أمامه ، في سبيل أن يقدم صورا مختلفة من التناقض بين الظاهر والباطن .. الاطار الخارجى والحقيقة الداخلية ، دون أن يتعمق أيا من هذه التناقضات ، أو يجد بين الصور المختلفة « جامعا » واحدا .

أننا في انتظار نص أفضل لكم النجار ، لا تستدرجه فيه النمطية والمواقف الميلودرامية ، ويتحرر فيه من الحوار الزائد ، فالمرشح في النهاية تكثيف واقتصاد .

يقول الأستاذ محمد توفيق في تقديم المسرحية : « أنها مجال لتفجير الطاقات التمثيلية في الفرقة .. وقد كان كل تركيزي منصبا على الأداء والتعبير ، لأقدم بذلك تجربة في طبيعية الاداء المسرحي .. » . وهذا صحيح تماما ، مع اضافة لم يوقعها الأستاذ محمد توفيق : ان الممثلين كانوا جميعا يقلدون أداءه هو ! .. وهكذا انتشرت على المسرح « نسخ عديدة » من محمد توفيق : حسنى إبراهيم في دور « مظلوم الواعى » ، محمد الشامى في دور « الشناوى الساعى .. » ، ويوسف محمد يوسف في دور « شفيق » . لكن أفضل الأدوار — من حيث الأداء — كان دور عبد الغفار أمين « الفلاح خيشة .. » ، فقد كان طبيعيا في حركاته وتلويحات صوته ، قادرا على أداء دوره الخفيف دون اصطناع أو مبالغة .

لقد قدم محمد توفيق .. الفنان القديم المتمكن — اخراجا ممتازا لنص

دون الابتياز ، ولم أستطع ان أحص — لحظة واحدة — بان المخرج قد افلت منه موقف أو حركة أو مؤثر ، بل الأمر على العكس في لحظات كثيرة : في استخدام الأضاءة ، وفي النيكور البسيط المتقن الذى صممه خرى أسعد ، وفي أحاطة المشاهد كلها بجو من القرب والقلق يعكس حمرة هؤلاء المنتظرين ، ثم تلبها حين تحين لحظة المونولوح أو الحديث الحميم بين شخصيتين .

فرقة أسقوط المسرحية

* الشبك *

تأليف : محمد الشناوى
أخراج : عبد الغفار عودة

في التقديم المطبوع لهذه المسرحية يقول الاستاذ عبد الغفار عودة : « من الأغنية الشعبية والموال والرقصة والموقف الدرامى البسيط والاسلوب الحوارى الميسر والموضوع اللصيق بطبيعة القرية واحتياجها .. تتكون ملامح وابعاد هذا المسرح .. » ، يعنى مسرح الثقافة الجياهيرية ، أو مسرح الاقاليم .

وهو يرى أن مسرحية « الشبك » تمثل هذا اللون المطلوب .

« والشبك » هنا يعنى الخيانة المقتنة أو السامرة ، التى تهدد كل ناثر على وضع فاسد بأن يقع في حبالها دون أن يدري ، وتبدأ بمشاهد المسرحية بسامر في قرية (رقصة طويلة تستغرق حوالى عشر دقائق ، بالإضافة الى الموال والأغنية) ، ثم تبدأ في التعرف على مشكلة القرية ، أنها مثقلة في هذه الشخصيات التى تنقل على أهلها ، وتقف ضد مصالحهم : العمدة ومسئول الجمعية التعاونية ، والمتعاونين معهم .

يقول الراوى ان هذه المشكلة قديمة ما حلها اذن ؟ .. فلنرجع الى التاريخ ولنر .

الحكاية هي حكاية بحيرة ماريو (مريوط ؟ ..) التى ينهبها الرجل الأجنبى — مستعيناً بكل قوى التهر : الخديو والأغا والمحسوب والاذناب — ويأخذها لنفسه ، ويبنع الصيادين من الغناء شباكهم في مياهها . ويثور ضده الثوار .. فيترصد لهم القتل والسجن .. ، في أكثر الصور غلظة وقسوة ، ويثور حسن البحيطى — شيخ أزهرى التقط المؤلف شخصيته

من تاريخنا الحديث لكنه أسماء تقديمها — فثورته تتحول الى نوع من التمرد الفردي ، والتخريب ، وتنتهى بقتله على يد صهره ، عميل الأجنبي والأفا والخنديو .

ويقول الراوى حكيمته : التمرد الفردي ع:ث ، وليحذر الثوار دائما ان يسقطوا في أحابيل الشبك .

هذا كل شيء فى المسرحية التى يبلغ عدد مشاهدتها ٤٦ مشهدا ، ٣٠ فصول ثلاثة . وربما كان تعبير الفصل هنا تعبيرا غير دقيق ، فالمسرحية تتفقد « الوحدة الفنية » تماما ، بحيث يمكن ان يهبط الستار بعد أى مشهد من مشاهدتها ، ويرتفع قبل أى مشهد آخر . .

الشخصيات نمطية تماما . الأفا هو كاريكاتير التركى الفشوم الذى يتحدث بهذه اللكنة التى مللناها فى تمثيليات الإذاعة وأفلامنا القديمة ، والخنديو أيضا كاريكاتير الرجل الثايف الغبى الذى يهوى النساء والترف ، كذلك الأجنبى والأمير والعمدة . . الخ .

هذه النمطية أيضا تمتد الى الثوار . كلهم مجرد كلمات كبيرة يملأون بها أفواههم ولا شيء آخر ، والراوية (التاريخ ؟) يتدخل حين يحلو له ، ويتوارى دون خطة أو حكمة ، وهو حين يتدخل فلا يكون شيئا جديدا . . يقول فى الفاظ ما قالته المشاهد فى الفاظ أخرى ! . .

الرقصات والمواويل والتواشيح هى التى أدخلت شيئا من الاحتمال الى مشاهد العرض . وهذا بالضبط ما يجب ان يكون موضع مناقشة . والجدير بالمناقشة هنا هو المخرج لا المؤلف . (هنا ملاحظة اعتقد انها جديرة بالفكر : قد سبق للمؤلف ان قدم مشاهد مسرحية هذه من قبل فى سلسلة اذاعية من ثلاثين حلقة من حسن البحيطى . وهو من ثم لم يغير منها شيئا كثيرا . . وكانت مشاهد المسرحية هى « مسامح » العمل الاذاعى دون اضافات كثيرة ، وجاء بشخصية الراوى ليكون رابطا حيا بين المشاهد المفككة) . ومن هذه المشاهد والرقصات (رقستان طويلتان: التحطيب والصيادين ، من تصميم انور كشك ، وقام بإدائها طلبة معهد ساحل سليم الرياضى) ، والتواشيح (التى أداها بصوته الحى طابع سليم) ، والمواويل (التى غناها مختار حسن) ، من هذا كله قسم عبد الفار عودة عرض « الشبك . . » ، واستطاع ان يمزج هذا كله مزجا جيدا ، واستخدم الاضاءة وتغيير درجاتها للانتقال من مشهد الى آخر ، كما استخدم كل مستويات الحركة على المسرح ، ولخص الديكور الى أبسط حد ممكن . وجعل الممثلين يحملون قطعه القليلة خلال لحظات تغيير الاضاءة . كل هذا استطاع ان يحكمه عبد الفار عودة ، لكن النص المفكك

والشخصيات الباهتة لم تستطعا الارتفاع « بحرفية » الاخراج ،
وبالدكتور البسيط والجبل الذى قدمه هبة عنايت . والنتيجة النهائية :
مخرج يحاول كل جهده — وكل الوسائل التى يستطيعها — من أجل بث
الحياة فى مشاهد مفككة ونمطية فيصل فى النهاية الى « مشاهد مسرحية »
متفرقة لا يربط بينها شيء .

وهذا غارق هام ينبغى على الذين يقدمون عروض المسرح فى
الأقاليم أن ينتبهوا اليه . . من أجل تقديم « متعة مسرحية بسيطة » لجبهور
المشاهدين لا ينكر أحد أهمية استخدام كل مفردات « العرض المسرحى »
على نحو ما فعل عبد الغفار عودة . . لكن هذا يجب أن يتم — أولا
وأساسا — من خلال عمل فنى ، من خلال « مسرحية » ، والا فالتأثر نرى
« استعراضا مسرحيا » لا رابط يذكر بين فقراته المختلفة سوى تقديم
أنوان مختلفة ومعتومة من الاستمتاع الحسى والسمعى ، ولا أظن هذا
ما يقصده مخرج نص « الشبك » .

أن التعلل بالجواهر لا يجب أن يكون ذريعة للهبوط بالمستوى الفنى
للعمل كله . وقد توفرت لهذا العرض عوامل كثيرة كان يمكنها أن ترتفع
به أكثر مما حدث بالفعل . من هذه العناصر مجموعة الممثلين . أكثر من
ممثل أدى دوره على نحو متميز ومتقن فى هذا العمل ، ربما يسر لهم هذا
أن شخصيات المسرحية « أثبات » يسهل أن يؤديها الممثلون دون انتقالات
وتلوينات كثيرة ، وقد ساعدت مشاهد المسرحية الكثيرة على أن يقدم
المخرج تجربة ناجحة : أن يقدم الممثل الواحد أكثر من شخصية ، وأن
يوجد بين الشخصيات المتقاربة ، لاتحاد دلالاتها من ناحية ، وتوفيرا لجهود
الممثل من الناحية الأخرى . أدى عبد النبى فرغلى دورين : أبو الميام ،
وبكير أغا وكان موفقا فى أداء الدورين ، خاصة الأخير منها ، كذلك أدى
عبد السلام الكريشى أدوار العمدة وشيخ الخفر والخديو على نحو مقنع
داخل حدود النص ، وكذلك كان إبراهيم مؤاد فى دور أبو جاد . أما سهيل
نصر الذى قام بدور حسن المحيطى — وهو دور هام وشبه رئيسى فى
المسرحية — فقد كان مبالغا فى أدائه الخطابى ، لكننا لا نستطيع أن نلقى
عليه اللوم وحده ، فالتص يقدم هذه الشخصيات مسطحة وخطابية ولا
حياة حقيقية تدب فى أوصالها ! .

فرقة سوهاج المسرحية

* ليالى الحصاد *

تأليف : محمود دياب

إخراج : أحمد عبد الله

هذا نص محمود دياب الصعب . أجمع الذين تعرضوا له حين عرضه المسرح الحديث في الموسم الماضى على صعوبته ، وحالت النص الصعب عوامل أخرى : مسرح الزمالك الجديد ، وقلة « النجوم » . (الاستثناء محمود السباع وسهير المرشدى ! ..) فأتزوى كثيرا في المسرح المهجور ، ثم في مسرح الجمهورية ، ولم يكن العرض عرضا « جماهيريا » على الإطلاق ! ..

مثل هذا العمل المسرحى الصعب لم يصل الى « كل » المشاهدين رغم إمكانات عرض القاهرة ، وجهد المخرج أحمد عبد الحليم ، مما بالك اذا عرضته فرقة سوهاج ؟ .. في الحقيقة .. على مخرجى لمرق الاثالىم أن يضعوا في اعتبارهم دائئا الإمكانيات الفعلية المتاحة لهم ، وعمل بسيط اذا توفر له إمكانيات أفضل خير من عمل معقد لا تستطيع قلة الإمكانيات إلا أن تزيده تعقيدا .

الحديث المسرحى في « ليالى الحصاد » يحدث على ثلاثة مستويات متداخلة على المسرح . تبدأ بذرته من أحد المستويات ، وتتدفق على المستويين الآخرين وهكذا .. في ليلة من ليالى « السامر » تبدأ القرية في الكشف عن مأساتها الحقيقية . لم يكن هذا هو الهدف في البداية كما يبدو . أحسان الغاوى يمتد القرية وفنانها ، يقول لنا انها مجرد ليلة من ليالى الحصاد يلبرغ الفلاحون فيها الى لهوهم وسمرهم ، ويبدأ السامر بأن يتلذذ صفار القرية وشطارها هؤلاء الكبار فيها . وما يفعلونه من طرائف ، ويتبادل المثلون الأدوار في سرعة وخفة ومرح ، ثم تبدأ المسرحية في الكشف عن الوجه المأسوى للقرية من خلف هذا القناع .

وبصبر واقتدار ، ينتقل الحوار الى مستويات المسرح ، وترسم كثير من التفاصيل حكاية البكرى وسنيورة ، المحور الرئيسى ، أو البذرة

الدرامية داخل هذه المحارة الجميلة كلها . سنيورة — فتاة القرية الجميلة ، المستهتة والملعونة من الجميع — تقب مع أبيها البكرى في بيت يقع بين المقابر ومنازل القرية تماما ، وبالبسط ليس البكرى أباهما ، لكنه عثر عليها طفلة في المقابر ، في نفس اليوم الذي دفن فيه امراته الوادعة ، وعاشا معا من ذلك اليوم ، على أطراف القرية . يفرضان وجودهما على جميع من فيها ، فالبكرى مكروه أيضا لكنه ضرورى . انه صورة من عمله الذى يؤديه : يكوى بهائم القرية كى يداويها . وهو مشهور بينهم — وامامنا — بشيء آخر : انه باحث دائما عن المعرفة ، ما من ورقة صغيرة يغلتها دون أن يعرف ما فيها . لكنه لا يعرف سوى اخبار الحرب والجرائم .. والبكرى لا يستطيع الاستغناء عن سنيورة ، نور ظلامه ، ودفع الوحدة الباردة في قلبه . ليس هذا فقط . بل في حرمانها كل الرجال الذين يتقدمون لها استنثار بها لنفسه .. استنثارا نستطيع أن نلمح فيه طابعا سهويا لا يخطأ ، لهذا يرد عنها كل الطامعين . وتفتن القرية بسنيورة ، تفتن بها وتفتنها ، ورجالها — حتى الكبار منهم والحريصون على مظاهر وقارهم — يغازلونها ، يفتحون العينين الجميلتين البريثين على الفساد والشرور . على رغبتها استقطت الجماعة على سنيورة اشتهاها ، ومن ثم عدوانها ، وعلى رغبتها أيضا تتسلل هذه الصورة الى سنيورة فتصبح حقيقتها : مصدر الشرور في القرية . بسببها فقد حسن أبو شرف ذراعه ، ونجبة المعركة التى تسببت فيها بين القريتين أحترق أحد الرجال ، وترك امراته واطفاله الثلاثة يتوحدون وينتظرون موته ، وهجر الشيخ « نور الدين » : مكافئ « الشيخ يونس » في أعمال محمود دياب السابقة ، امام القرية ومعلمها المسجد . فلم تعد الصلاة تقام فيه ، وقال للناس أن الشر في قريتهم ، وأنه لن يعود اليهم حتى يتطهروا ، ليس كل هذا فقط ما تسببته فيه سنيورة . هناك أيضا « على الكتف » أبهر سواق في المركز . من أجل سنيورة أضاع حقيقته وعمله ، وجاء ليقبم بالقرب منها — تحت أقدام القرية — هزاة للناس فيها .

كل هذا يتكشف لنا على طول فصول المسرحية الثلاثة (او أبوابها كما يقول لنا حسان الفاوى) من خلال لعبة تبادل الادوار و « اخراج الانتعالات » المكبوتة . وتستعرض محكمة القرية شرور سنيورة ، وتحكم عليها وعلى البكرى بالخروج من القرية . ان الجماعة ترفضها تماما بعد ان امتصا الصورة السوداء التى استقطتها عليها ، ويخاف البكرى من الوحدة والارتجاج .. ، ويخاف من نفسه ومن سنيورة التى بداخله ، فيصدر باسم القرية حكمه على سنيورة بالإعدام . ويدفع أكثر هؤلاء الذين أؤذوا بسببها — على الكتف بعد أن رفض الزواج منها هو وكل الرجال — لياتلها . تدفع الصرخة من خارج المسرح ويعدها تنهات...

المفاجأة : ان سنيورة لم تمت ، ليست هي التي قتلت ، بل فتاة بريئة لا شأن لها بالامر كله ! .. وينهار الخيط الدقيق الذى يفصل الحقيقة عن الخيال أمام معنى على الكتف (وهو يخفيها دائما وراء نظارة سوداء ..) ، ويفتح أمامه باب الجنون على مصراعيه .

والمرحبة على هذا النحو تحتل أكثر من تفسير واحد . وسنيورة ترتفع الى شلقية الرمز من خلال تفرداها ، وفي المسرحية اشارات كثيرة يمكن ان تخدم هذا التفسير او ذاك . لكن كل التفسيرات يمكن ان يشملها إطار واحد هو العلاقة الجدلية المتوترة دائما بين الفرد والجماعة ، بين الجزء المتميز والكل الذى ينتمى اليه . هذا الإطار الشامل يحيط أيضا بعمل محمود دياب السابق « الزوبعة » ، وأن اختلف المضمون وشكل البناء معا . من هنا تحتم ان يكون لخرج العمل مفهومه الخاص له . فحين تتعدد التفسيرات الممكنة لعمل مسرحى .. علينا ان نتساءل عن نهم المخرج لهذا العمل الذى قدمه من خلاله ، منحازا الى تفسير من التفسيرات الممكنة ، او موافقا بين أكثر من تفسير . لكن التساؤل في هذا العرض امر أكثر مما يحتمله العرض نفسه . لماننى لم أحس أبدا ، ولا استطعت ان اعثر على ضوء يحاول المخرج — من جانبه — ان يضيء به هذا النص الصعب . لا شيء بالمرة . ملا المسرح بالناس ، بعضهم في خلفية المسرح وبعضهم في أماميته ، وجعل الحوار يدور بين هنا وهناك دون أحكام للحركة بين هذين المستويين ، كذلك لم تستطع الاضاءة ان تلعب دورها الذى كان يمكن ان تلعبه خلال انتقال « الحدث » من بقعة الى أخرى على المسرح: حسان الغاوى في المقدمة الى اليمين ، وعلى الكتف — معظم الأحيان — فى المقدمة الى اليسار ، ثم الذين يعبرون الخشبة من اليمين الى اليسار او العكس (حسن أبو شرف ، وأرملة متولى وأبنائه الصغار) ، ثم حجازى والسايمون معه فى خلفية المسرح ، ومسعد أو البكرى أو الكتف .. من يقف منهم ليمثل دور الآخر . هذه الانتقالات المتتالية ، كان يمكن لو أحكم المخرج توزيع الأماكن على مستويات المسرح ، ثم الاضاءة — بدرجاتها واللوانها — ، ان يقدم عرضا فنيا متكاملًا وممتعا . قد يبدو من « النكر الفنى » أن نقف لمناقشة المخرج على هذا النحو .. لكنه هو الذى وضع لنفسه هذا الاختيار الصعب .

شيء آخر نحاسب عليه المخرج هو اختياره محمد رضا ليلعب دور على الكتف . أنه بالإضافة لعدم احساسه بالنور على الإطلاق ، ودون ان يبذل أى جهد من جانبه لفهمه أو أدائه ، فهو أيضا لا ينطق بالحروف بوضوح كاف (قد يكون هذا عيبا في نطق الممثل نفسه ، لكنه يستطيع ان يتغلب على جزء منه بالتدريب ، وبمحاولة اجادة الاداء بوجهه وجسده ..)

ولا ينفعل للكلمات التى يقولها .. فهو حين يشكو هو حين يقتل البكرى ..
هو حين يقتل سنيورة ويتبين أنه لم يقتلها .. بل قتل البراءة فى فضاء
أخرى ، ومن ثم يندفع الى هاوية الجنون .

هذا كله اداه محمد رضا بوتيرة واحدة وإيقاع واحد . كئنه ولقف
لإلقاء هذه الكلمات دون أدنى انفعال بها . وكان فى الحقيقة عابلا هابا فى
عدم وصول العرض الى المشاهدين : من الناحية الأخرى كان مصطفى
كمال (فى دور البكرى) وبشارة عياد (فى دور مسعد) وعبد الحى فوزى
(فى دور سلامة) أكثر توفيقا . كريمة كابل (فى دور سنيورة) كانت
تحاول ان تصور سنيورة أكثر ابتذالا مما يجب أن تكون عليه ، لكن هذا
أيضا يقع جزء من السبب فيه على مخرج العرض أبها اداه إبراهيم حافظ
لدور حسان الفاوى فقد كان بسيطا ومغتضا يصل الى القلب دون افتعال
أو تهريج .

* الطليعة *

شمار ٠٠ بلا معنى (*)

قدم مسرح الحكيم عرضا لثلاث مسرحيات من فصل واحد لثلاثة مؤلفين (جدد) . قام بإخراجها ثلاثة مخرجين جدد أيضا . المسرحيات بترتيب العرض هي : « قطر الرحيلة » من تأليف سمير نوار وإخراج عبد الفتاح شعراوي ، و « السود » من تأليف نبيل بدران وإخراج عبد المنعم عطاء ، ثم « البوفيه » من تأليف على سالم وإخراج ماهر عبد الحبيد .

وقالت « طليعة » مسرح الحكيم وهي تقدم هذا البرنامج (الخليط) ان مهمة المسرح « المدرك لالتزاماته آراء الحركة المسرحية أن يفتح ذراعيه للمواهب الجديدة دون أن يتساهل قط في ثقة الجمهور فيه وحقه الاساسي في الاستمتاع بأعمال فنية جيدة تماما » .

فهل استطاع العرض أن يحقق ما قصد اليه ؟ ..

إذا تجاوزنا ملاحظة أن « البوفيه » ليست العمل الاول لعلى سالم الذي تعرض له في نفس الوقت مسرحيتان من فصل واحد في القاهرة وأسوان (وهي ليست ملاحظة شكلية فقط) فإن النتيجة النهائية التي نخرج بها من هذا العرض هي ضرورة مناقشة فكرة « الطليعة » ذاتها .

ماذا نعني بقولنا فرقة « طليعة » أو فرقة « طليعية » ؟ .. هل يكفى هذا الرباط الزمني (رباط الجيل الواحد إذا توسعنا في استخدام هذا التعبير) ليكون لنا فرقة جديدة بأن تكون فرقة طليعية ؟ .. هل هي مجرد عدد من الكتاب والمخرجين ، والممثلين لا يجمع بينهم شيء إلا أنهم

(*) مجلة « المسرح والسينما » ، مارس ١٩٦٨ .

على أول الطريق ؟ .. ان فرقة الطليعة تفرض دائما هذا السؤال : طليعة من .. أو طليعة أى شيء ؟ ..

ثلاث مسرحيات متواضعة . بوسع أى مشغل بالحركة المسرحية ان يعرف يقينا انها ليست افضل ما يمكن أن يقدمه شباب هذا الجيل للمسرح . والحقيقة التى يجب على شباب هذا الجيل ان يعرفها — كتابا وفنيين — هى أنهم يتحركون فى مناخ يتيح لهم فرص المعرفة الجادة والحقيقية بالمسرح أكثر من الجيل الذى سبقهم اليه . ثمة كم هائل من الاعمال المسرحية فى مختلف العصور قد ترجم الى العربية ، صحيح اننا ننتقد فى هذا الكم أثر التخطيط المدروس الذى يقدم افضل النماذج فى كل العصور ، لكنه اساس صالح ينبغى على المؤلفين والفنيين التعرف اليه . وثمة دراسات ايضا عن المسرح وفنونه ، وقد تمت مسارحا فى السنوات الأخيرة نماذج كثيرة ومنوعة للمسرحيين من مختلف الاتجاهات والمدارس ، وحظى كثيرون من شباب المسرحيين بالسفر الى الخارج والتعرف على الاتجاهات الجديدة فى فنية المسرح .

كل هذا يلقي على مؤلفى هذا الجيل وغنائيه عبئا ثقيلا . فليس يكتفى أن تكون « راغبا » فى الكتابة وأن تجد — بطريقة أو بأخرى — طريقك الى عرض ما كتبت . والمسرح ليس كما يقول لنا المؤلف « البوفيه » مجرد عمل يستطيع المؤلف أن يحصل عن طريقه على أجر مناسب هو فى حاجة اليه . بوسع مؤلف من هذا النوع أن يجد نفس الاجر فى أعمال أخرى .. بل لعله أن يجد اجرا أكبر .. بمريح ويستريح ! .

انك حين تجمع الناس فى المسرح ، وتمتلكهم ، فلا بد أن تمتعهم ، وأن تقول لهم شيئا فى نفس الوقت . وقد كنت اتصور — واتمنى — أن تقول لنا الاعمال « الطليعية » فى مسرح الحكيم شيئا . فهل قالت ؟ ..

« قطر الترحيلة » قارب الوصول الى قرية ما ، مجرد قرية ، بلا اسم .. ككل القرى ولانها ككل القرى فلا بد أن يكون بها عبيط وشيخ وخنير وشيرير واثنان متشابهان فى كل شيء لا هم لهما الا اخراج أوراق الخس من جيوبهما والتهاهما فى بلاهة واضحة ، ثم ناظر المحطة ما دما بانتظار وصول القطار .. وفلاحون كثيرون . وهم جميعا بانتظار عودة القطار الذى يحمل رجال الترحيلة . ثم تحدث مفاجأة .. يعرف ناظر المحطة ، ومنه يعرف الفلاحون ، أن القطار قد حدثت به حادثة أودت بحياة عدد من ركابه . ويرف السؤال فوق رؤس المنتظرين : من مات فى هذا الحادث ومن بقى ؟ ..

وعن هذا الموقف تتبع المفارقات . فثمة رجل من رجال الترحيلة قادم للموت ، لانه قتل ابن خفير القرية وتكشف السر أمامنا ، وهو يتروصد تدومه لينتقم منه . وأمراته حائرة : اذا جاء فمصيره القتل ، واذا لم يجرء بمعناه الموت ، ثم ذلك الآخر الذى وعد فتاة بالزواج وعرفت امراته ، وهو قادم ليلاقى مصيره بين المراتين ، والفتاة التى تنتظر عودة خطيبها الذى سافر بعد أن ترك فى أحشائها جنينا .. الى آخر ما يمكن أن يثيره هذا الموقف من مفارقات .

وقبل أن يصل الططار يهبط الستار . وتترك المسرحية الدائرة مفتوحة .. والقرع فى عيون الجميع .

هذه فكرة مسرحية جيدة (رغم انها مطروقة) ، وكان يمكن تناولها بشكل افضل لو لم يعمد المؤلف والمخرج — وكلاهما مسئول بنفس القدر — الى كل حيل الكوميديا « الرديئة » لاضحاك جمهور الصالة واستجداء مشاعرهم .

هناك ناظر المحطة الذى اكل كمعا كثيرا ، وهو دائم الذهاب لقضاء حاجته ثم العودة وهو يكبل ارتداء ملابسه . ونفورنا من هذا المشهد المبثذل — والمتكرر دائما — ليس نفور « الصن البورجوازي » لكن فضلات الجسم الانساني لا يجب أن تظل هكذا مصدر أخس أنواع الضحك . وهناك تلك الآلية التى تميز هاتين الشخصيتين المنفرتين — سمسان ونسيمان — والتى تضحك الصالة نتيجة انتقادها لكل مقومات الانسان وتحولها الى آلتين بشريتين ، ثم تلك الخناقة الصارخة على المسرح بين فلاحتين تتنابان وتتقصعان وتبادلان « الردح » والسباب المقذع .

وبعد حيل ساذجة حاول المؤلف والمخرج استجداء المشاعر .. فثمة شيخ لا يكف عن ترديد الدعاء والابتهال ، والشهير يعذب ويخفق على المسرح والخطأ توب وتستغفر .. الخ ..

ما أكثر ما يضل أبناء المدينة طريقتهم حين يحاولون تصوير حياة الفلاحين فيكشفون عن استعلاء طبقي قبيح ! .. ولأنهم يفتقدون معرفة النماذج الحقيقية لاهل القرية وهويهم وما يدور بينهم ، فانهم يمسحدون الى الكليشيهات التقليدية المروجية : العبيط الذى لا يعمل شيئا محمدا لكنه يعرف كل شيء ، والوفد ، والشيخ والخفير .. الخ .. ثم يحاولون اضحاك الجمهور من هذه النماذج والعيب بها عيبا غليظا ! ..

الشيء الحقيقى والتميز فى هذه المسرحية هو أداء **ماروق نجيب** .

مازلت اذكر اداءه الرائع لدور السقا « وانسج » في مسرحية بريخت
« الانسان الطيب .. » على خشبة المسرح نفسه . وما أجدر فاروق نجيب
بان يكون ممثلا كوميديا لامعا اذا استطاع ان يحسن اختيار الادوار التي
يؤديها (واذا جاز لنا ان نطلب منه ذلك) .

اما المسرحية بوجه عام فهي لا تضيف لنا شيئا ، ولا تقدم لنا متعة
فنية ما ، انها هي شيء يمضى .. دون ان يترك اثرا .. أى اثر ! ..



المسرحية الثانية « السود » فكرة طموح وتناول خطاى .

والسود هم الزوجان الذين يلاقون ابشع صور الاضطهاد في الولايات
المتحدة الامريكية ، حيث يلتصق تمثال الحرية بلا معنى . والسود هي
مشروع نبيل بدران لنيل دبلوم معهد الفنون المسرحية قبل سنوات ، وقد
نشرت كاملة في كتاب ، وقدبت في عرض كامل على شاشة التلفزيون .
وهي الآن تعد اعدادا جديدا للفلايم مسرحية الفصل الواحد .

وهنا يعرض سؤال : ما دام هذا النص قد أخذ طريقة الى الناس
خلال وسيلتين من وسائل النشر .. ام يكن الاجدر بالعرض نص جديد
(للمؤلف او لغيره) لم يتع له ان يصل الى الناس عن طريق الكلمة
والصورة ؟ ..

هذه ملاحظة . الملاحظة الاخرى هي تلك التعديلات التي اجراها
المؤلف على مسرحيته لتصبح في مشهد واحد بدل مشهدين ، فقد حذف
اشياء واضاف اشياء ، لكن النص المقدم على المسرح يبثي يشارك النص
المنشور في طموحه ، وعيوبه على السواء .

وليست الاشارة الى « المومس الفاضلة » لسارتر سببه مجرد
اشترك العاملين في الموضوع فقط ، لكن هناك البناء الفني ايضا ،
فالمومس الفاضلة في فصل واحد ومشهدين ، كذلك السود ، وان اسماهما
المؤلف فصلين ، بل ان معاني وجعلا تتردد بنصها في المسرحيتين : « حين
بيد البيض الذين لا يعرفون بعضهم بعضا يتحدثون فيها بينهم ، فهناك
زنجى يموت .. » ، « لا بد اننى شخص مهم كى تلاحقنى المدينة كلها .. » ،
وهذا الحوار الذى يدور بين فريد وليزى في المومس الفاضلة من قتل
الزئوج يكاد يتطابق مع حوار الزنجى وجوليا في السود عن نفس الموضوع .

واذا تجاوزنا هذا التشابه — الذى يفرض نفسه بين العاملين —
فلا شك في اننا نتوقع اختلافا اساسيا بين سارتر الذى كتب المومس

الفاضلة في سنة ١٩٤٦ صادرا عن فكر ليبرالى يدين التفرقة العنصرية ،
وبين كاتب مصرى يحاول أن يعرض لهذه القضية نفسها الآن في ١٩٦٨ ..
وفي بلانا بالذات .

ليس من حقنا أن نصادر حرية الكاتب في اختيار موضوع ما يكتب ،
لكن من حقنا أن نناقش هذا الذى كتبه ونرى ماذا يقول . وقد كان بوسع
نبيل بدران أن يعنى تناوله لهذه القضية ، فالآن لم تعد حركة الزواج في
الولايات المتحدة مجرد حركة جديرة بالعطف والثناء من جانبنا ، (هذا
العطف الذى يخفى وراءه لونا من التنازل) .. أننا الآن — وبعد اشتداد
حركة العنف المسلح من جانب الزواج — ندرك جانبها هابا واساسيا
بالنسبة لنا : ان المعركة التى يخوضها الزواج في امريكا هى استمرار
المعركة التى يخوضها الليتناميون ، والمعركة التى خضناها ونخوضها نحن
هنا .. كلها جبهات ضد عدو واحد .

وقد كان بوسع هذه الفكرة — دون خطابية او زعيق — ان تجعل
مضمون المسرحية يصل الى الناس فهيس مشاعرهم التى لم تطلع كل
الجمال والخطب البليغة التى قيلت في أن تمسها ! ..

وقد كنا نتوقع أن يكون تناول الفنان المصرى لمثل هذه القضية في
هذا الوقت بالذات أكثر ثورية من تناول سارتر لها .. لكن الحقيقة أن
العكس هو الصحيح ! فسارتر يفضح الحياة الامريكية ويعرى متناقضاتها،
ويغوص الى أعماق نماذجها : فريد وعنه المعجوز عضو مجلس الشيوخ ،
وحين تستسلم ليزى نهى لا تفعل ذلك الا بعد أن تكشف المسرحية لنا كل
قبح المجتمع الأمريكى وبشاعته . اما نبيل بدران فمكتنه يدعو الى « اصلاح
ذات البين .. » بين الزوج والبيض . هناك دعوة « اصلاحية » لا شك
فيها تتجسد في حوار جوليا والزنجير ، والزنجى لا يتبنى شيئا أكثر من
أن يرى جميع الزواج وقد أضربوا عن العمل ! ..

ان هذه الدعوة تبدو الآن مختلفة تماما . فعين يعمد الزواج الى
المقاومة المسلحة يصبح أمرا مدهشا ان يطلب اليهم المؤلف أن يضربوا
عن العمل فقط .

وليست السذاجة هنا « فكرية » فقط ، بل فنية أيضا . فالمسرحية
لا تكشف الا سطح الحياة الامريكية فقط ، وحين أجرى الكاتب تعديل نص
مسرحيته ، فجعل الاحداث تدور في بيت حاكم الولاية بدلا من بيت مجرد

رجل امريكى ابيض فقد جعل مسرحيته كلها منطلقا آخر : ان حكام الولايات واصحاب الاعمال فقط هم المسئولون عن هذا الاضطهاد العنصرى .. اما الامريكى العادى فلعل له رأيا آخر . كذلك اساء نييل بفران تصوير الزواج حين جعل الفتاة « جوليا » تركز حديثها على هذا الجانب من الزواجى : انه اكثر رجولة ومحولة من الرجل الابيض ! .. ان حلم جوليا بطفل « فى لون الككاو باللبن » ليس صادرا حتى عن رغبة انسانية بقدر ما يعكس رغبتها هى فى محوالة الزواج . ولا شك فى ان تصوير الامر على هذا النحو ليس سوى استجداء ساذج للمشاعر ! ..

كذلك كان ساذجا هذا الربط الذى اضافته المؤلف للنص المقدم على المسرح ، بين مشكلة الزواج فى امريكا وبين حرب فيتنام . فقد جعل المؤلف ابن حاكم الولاية يموت فى فيتنام ، ويستدعى ابنه الاخر — الذى قتله الزنجى فى آخر المسرحية — للحرب هو ايضا ، ولكن نفوذ ابيه سيساعده على الهرب من تنفيذ هذا الامر .

اما اخراج « السود » فقد استفاد استفادة واضحة من الالوان ودلالاتها ، فجعل خلفية المسرح كلها ستارة سوداء قاتمة ، واستخدم مستويات المسرح — التى تجرى عليها عمليات المطاردة — استخداما جيدا ، كذلك كان استخدامه للالوان فى كورس الزواج ، لكن هذا التلخيص الذى لجأ اليه فى الديكور (كان يحمل صاحب العمل او حاكم الولاية مقعده بنفسه ، ثم ينصرف به بعد ان يؤدى دوره ، او هذا الباب الوهمى لبيت حاكم الولاية) لم يكن له ببر ، وكان من الافضل لو ظل واقعا كما هو .

المشهد الاخير مصنوع خصيصا من اجل « اسدال الستار .. » . حين يقع الزنجى صريحا برصاص البيض ينكمى على وجهه ، وثرثلع من فوق المسرح لوحة لتبثال الحرية ! ..



« البونيه » مكان مخصص لعذاب المؤلفين ولابد لكل مؤلف من مذاب ..

المؤلف (المسرحى) فنان يحب ان يرى عمله كما هو ، كما تبثله وكتبه كلمة كلمة ، ولكن مديرى المسارح لا يريدون الا املاء شروطهم ، وهؤلاء المديرون ، ادعياء ، افياء ، ارهاييون يتسكون بحرفية النصوص ويستقنون سلطانهم من الكراسى التى يجلسون اليها .

ومؤلف المسرحية يحصل مسرحيته ويدخل لمقابلة مدير المسرح ، فيلقاه

هذا ببساطة واضحة ، ويدور الحديث عذبا حول الموسيقى والفنون الجميلة ، المؤلف سعيد ، ومدير المسرح يبالغ في كشف ادعائه وزيف هذه القشرة الفنية ، ويدخل خادم يتحرك كالانسان الآلى .. انه لا يتكلم . كل مهمته ان يسمع الاوامر وينفذها ، وملحق بالمسرح يوفيه حافل بكل المشروبات ، والعقد صريح كما يتكشف لنا وللمؤلف فيما بعد : في نص العقد ان من يجلس على مقعد المدير له الحق في ان يطلب ، ومن يجلس على المقعد الآخر (وليس في الحجرة سوى هذين المقعدين) فعليه ان يشرب! ..

والذى يحدث ان المؤلف يرفض . وينقلب المدير انقلابا مفاجئا . وبعد ان كان يفتقد المديح على المسرحية وكتبتها اصبح الان يلصق ويلعن كل المؤلفين ، ويصر المدير على ان يحذف المؤلف بعض الكلمات من مسرحيته .. (هي بالتحديد ان احدى شخصيات المسرحية تسبب شخصية اخرى بكلمة يا ابن الكلب ، وتستخدم هذه الكلمات كالكرة يتقاذفها المدير والمؤلف ويبالغان فيها ..) ، ويرفض المؤلف حذف هذه الكلمة ، « لان الفن هو لغة الناس اللى في الشوارع » ويأمر المدير فيأخذون المؤلف الى البوفيه ، وعلى ايقاع طبول صاخبة نعرف ان هناك نوعا من التعذيب يتعرض له المؤلف ، ويعود بعده وقد وافق على ان يغير كل الكلمات التى يريد المدير ان يغيرها ، بل وعلى ان يدخل في مسرحيته اغنيات وكورال .. وكل ما يشاء مدير المسرح ، والمؤلف ينعزور ومظلوم ايضا .. انه من اجل حاجته الى ثمن مسرحيته سيقبل كل هذه التنازلات .

هذا كل ما تقوله مسرحية على سالم ، لم تستطع ان تنقلني ابعاد من هذه الدائرة ، ولا استطاعت ان تكون ايماء برفض « القهر » مهما كانت الصور التى يقابل فيها هذا القهر (كما نرى في مسرحيات ميخائيل رومان على سبيل المثال) المسألة هنا ببساطة ان مؤلفا يقف ليستعرض احزانه ويبرر نفسه ، دون ان تثير المسرحية قضية ما ابعد من قضية « وضع الموظفين في اماكن الحكم على الاعمال الفنية » ، وداخل هذا الاطار تتحصر مسرحية على سالم .

وعلى مسرح الجيب في نفس الوقت يقف مؤلف آخر ليبرر نفسه . ان هذه ظاهرة يجب ان نكف عنها . ما دام المؤلف قد قدم عمله الى النابض لمريض بحكمهم عليه . هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فليست هناك نهاية لاشكال التجريب ، والصور المختلفة التى يمكن ان يقدم بها عمل فنى ما . كل هذه امور جدلية ، ومن الامثل للمسرح ولجمهوره بما ان يقف المؤلف ليقول لنا شيئا بدل ان يستدرجنا لان نسمع دفاعه عن نفسه ،

ونخرج لنقول لانفسنا : مسكين هذا المؤلف او ذاك ! .. وماذا كان بوسع
ان يفعل ما دام محيرو الفرق (والمخرجون) على هذا النحو ؟ ..

ان هذا الرثاء الكاذب للذات يعنى شيئا : يعنى ان الكاتب لم يعد
لديه ما يقوله ، وبدلا من ان يقدم لنا « عملا » جديدا راح يقدم لنا « باحول »
اعماله القديمة ، ويقول لنفسه — ولنا : « ما حيلتى اذا كان المسئولون
عن تقديم هذه الاعمال جهلة ، وادعياء ، وأرهابيين .. ولا سبيل للتفاهم
معهم غير الرضوخ ! .. » .

اننى اعرف يقينا ان مسرحيتين من المسرحيات الثلاث التى تعرض
الآن لعلى سالم (فى القاهرة وفى اسوان) كتبنا خلال الاشهر القليلة الاخيرة ،
ورغم هذا وجدنا طريقا سريعا الى العرض (والنشر) ، وكنا نعرف تلك
النصوص الكثيرة التى تتراكم بين أيدي شباب يكتبون للمسرح ، ولا تجد
طريقها للعرض او النشر .

فلين شبهة الارهاب ان ؟ .. واين ما يمكن ان يكون عزرا للمؤلف
المسكين ؟ ..

فى الحقيقة .. قد مجت نفوسنا تلك النغمة التى تتردد احيانا من
شباب مسرحنا ، والتى تقول ان المؤلف مظلوم وانه شهيد فى محراب
الفن .. وأنه يقف فى وجه العالم وحده .. من اجل ان تصل كلمته للناس .
وحين يجد مثل هذا الكاتب فرصته لا يقول شيئا ولا يضيف الى وعينسا
جديدا .

اذا لم يكن لدى المؤلف — حين يجمع الناس فى المسرح ويمتلئهم —
اذا لم يكن لديه شيء يقوله ، فليصمت ، واذا بدأ الكاتب فى تبرير نفسه
وامعاله فقد بدأ السير فى طريق مسدود .



فى افضل الاحوال .. لم تعد كلمة « الطليعة » تعنى اكثر من مجرد
فاصل بين عرضين كبيرين ، برنامج خليط يجمع من هنا وهناك ، ويضع
جهد فنائين وممثلين جادين فى تقديم نصوص رديئة لم يحسن اختيارها .

هذا ما قدمه لنا مسرح الحكيم فى عرضه « الطليعى » .

شكوى (العرضحاجى) فى القاهرة (*)

مسرح ميخائيل روبان ؟ .. كقطعة الثلج الطافية فوق الماء ، اظها
ظاهر واكثرها مستتر تحت السطح الساكن . فمن بين أحد عشر نصا
مسرحيا طويلا كتبها ميخائيل منذ بدأ الكتابة للمسرح — وقد قارب الاربعين
من عمره — لا يعرف له جهور المسرح فى القاهرة الا اعمالا قليلة :
« الدخان » اول اعماله وأهمها ، قدمها المسرح القومى فى سنة ١٩٦٢
(من اخراج كمال يس) فاثارت حولها عاصفة نقدية اودت بالعمل المسرحى
نفسه لكنها لفتت الانتظار بشده الى الكاتب المسرحى الجديد ، العصبى ،
الغريب ، الغاضب .

وفى سنة ١٩٦٤ عرض له مسرح الحكيم مسرحيته الثانية «الحصار»
(من اخراج جلال الشرقاوى) وفشلت (الحصار) فى أن تتجاوز نطاقا
ضيقا من الجهور ، وفى سنة ١٩٦٥ قدمت له فرقة مرسى مطروح المسرحية

(*) مجلة « الآداب » ، بيروت ، يوليو (تموز) ١٩٦٨ .
— كان العنوان الاصلى لهذا المقال هو : « العرضحاجى : كبة
صادقة ضد الزيف والطبقة الجديدة » ، وكان مفروضا أن ينشر فى مجلة
« المسرح والسينما » التى أعمل سكرتيرا لتحريرها .
لكن المسرحية حين عرضها اثارت ردود فعل ساخنة وغاضبة ضد
الواقع القائم الذى أفرز ٦٧ وأناد منه ، مما دفع وزير الثقافة سد. ثروت
عكاشة — الى الأمر بانقاف عرضها وهى فى قمة تلقها ونجاحها الجماهيرى .
وتولى أحد رئيسى تحرير « المسرح والسينما » — الأستاذ سعد الدين
وهبة — مصادرة المقال ، رغم انه كان مسؤولا عن القسم الخاص بالسينما
مقط ، ورغم أن الدكتور عبد القادر القط — المسئول عن قسم المسرح —
كان قد أجاز نشره ، ولكى يعزز الأستاذ سعد هذه المصادرة ، أرسل
المقال من المطبعة مباشرة لكتب وزير الثقافة ! .
بعضها سلبت نسخة من المقال المصادر للأستاذ سامى خشبة —
مراسل « الآداب » فى القاهرة وقتذاك — فنشر بها .

« الوائد » (من اخراج كرم مطاوع) وعرضت في القاهرة لليلة واحدة وبإذن خاص من الرقابة .

والآن يعرض له مسرح الحكيم مسرحيته الفائرة والمثيرة « العرضحالجى » او « الزجاج » من اخراج عبد الرحيم الررقانى . هذا تلخيص لتجربة ميخائيل رومان مع المسرح الذى لم يتوقف يوما عن الكتابة له ، رغم كل المصادرات ! ..

ومن يقرأ نصوص أعمال ميخائيل — من « النخان » حتى العمل الذى لم يدرغ من كتابته بعد باسم « القاهرة . ليلة مقتل جيفارا العظيم » — يستطيع أن يتحسس سر هذا الموقف من أعمال الكاتب البركانى العنيف . أن مسرح ميخائيل رومان مسرح حاد ، نموى ، وقاس ، مسرح لا يداعب المشاعر ، ولا يريث بلطف ورقة على اكتاف السادة الذاهبين للمسرح من أجل قضاء أمسية بهيجة ، او ممارسة لطقس اجتماعى . هو مسرح يستفزك ويقتحكك ، ويفرض نفسه على وجدانك بالحاح وقسوة ، وينفكك دفعا لأن تحدد موقفا منه : بالتأييد المتحمس ، او الرفض الكامل .

ولأننا في العادة اعداء ما نجهل .. نالكلمة العابرة تكتى .. والحكم السريع يهئنا راحة زائلة 1 ..



الجهر ، الاحساس به ، والاستجابة له ، هو « التبية » الوحيدة التى تجمع بين أعمال ميخائيل رومان . قهر عنيف خائق ، لا قبل للانسان العادى بمواجهته وأحتماله تختلف بواعثه وتختلف صورته أيضا .. فنية قهر تستطيع أن تجد بواعثه في الواقع الموضوعى وقهر من نوع آخر .. قهر (ميخائيلزيتى) لو صح التعبير ، لا تجد له تبريرا كافيا في الواقع الموضوعى .. وإن كانت بواعثه موجودة على نحو جنينى .

في « النخان » يواجه حميدى قهر الايمان والاحساس بالتفاهة والشعور الحاد بالذنب وهو في « الممار والملاجور » يواجه قهر الجسود الخائق الذى يدوح بعنف الانتهازية والوصولية وفقدان كل قيمة شريفة من أجل مواصلة الملقق . وهو في « العرضحالجى » ايضا يواجه قهر الزيت الذى ساد في كل مكان .. في عمله وبنيته وفي عرض الطريق .

هذا القهر ينتج عن نوع آخر من البواعث في « الوائد » و « المزاد » و « حامل الانتقال » . هو في « الوائد » قهر ممثل في سيادة العلم والتكنولوجيا سيادة رهينة وتدخل النظم في حياة الامراء وحسرياتهم

الشخصية الى أبعد الحدود . ان الوافد لا يطلب شيئا سوى اشباع مطالبه البسيطة : الامتلاء ثم الطعم وهو يند (الى العالم) من أجل اشباع هذه المطالب ، لكنه يفاجأ بأشياء كثيرة ، يفاجأ بان هناك من يعرف منه ومن حياته كل التفاصيل :

الوافد : أنت تعرف اسم أبوى ؟ ..

المنذوب (مورا) : طبعاً . أعرف أسمك واسم أبوك واسم أمك ، أعرف سنك كام وبتشتغل وبتسهر مين . أعرف محل إقامتك ومخلف كام ميل ومراك أسمها إيه ، واتجوزتها إيه وازاى وأبنتى وعشمان إيه . أعرف ...

الوافد (مقاطعاً) : أنت عبقري !! ..

المنذوب : لا . أنا هاوى . اسمع .. تجبى تشتغل معنا ؟ ..
الوافد : مين ؟ ..
المنذوب : حيكون مين يعنى ؟ .. فى اللوكائنة طبعاً ..

ويبقى المنذوب ليأتى المسؤول ، ويبضى المسؤول لبيتى الخبر ، وكلهم وجوه لشيء واحد ، يتعرف الوافد فى بعضهم على أصدقاء ورفاق نضال لكن هذا لا يهمهم جيبعا يتشككون فى انتمائه لهم (أو للوكائنة) ، لا أحد يفهمه أو يحاول أن يفهمه ، لا حق له فى شيء ولا حرية ما دام ليس مثبتاً فى أوراقهم ، فكل شيء عندهم له حساب دقيق ، وكل هؤلاء لا يعملون شيئاً سوى الضغط على الأزرار .. وحين ينفجر الوافد فى وجوههم : « انتم وكل الآلات والأزرار والأجهزة كلكم علامة على تدهور العصر .. » يرى نفسه وقد أحيط به ، وهم يسألونه عن أمنيته الأخيرة .. كمن يساق الى الأعدام ! ..

وإذا كان بطل « الوافد » قد ذهب الى حيث تترصد كل قوى القهر فكان هذه القوى نفسها جاءت الى بطل « المزداد » فى مقر داره . فبعد أن تحرر من سيطرة زوجته «فريدة» — التى سبئلقتى بها مرة أخرى فى العرضالحجى — ومن سيطرة العادات الصغيرة التى ترغمه أرقاماً على اتباعها جاء اليه نفس المنذوب فى « الوافد » وراح يجرى بعينيه واستلته تفقيشاً شاملاً لكل ما يمتلكه حدى : بيته وثياب أماراته وفكريات شبابه ، ثم يبدأ التحقيق معه ، تحقيق عنيف يخلق الانفاس وينتهى بالحكم على حدى بالموت لأنه حاول يوماً أن يمارس حريره :

العجز : الاقتصاد سياسة ولا مش سببياهه ؟ ..

الشاب (في دهشه تامه) : أليه العلاقة بين الاقتصاد و ..
العجوز : بس سؤال .. جابوب .. الاقتصاد سياسة ولا مش سياسة ؟ ..
الشاب : سياسة ..

العجوز : والاكل سياسة ولا مش سياسة ؟ ..
وتعضى قائمة الاسئلة تشمل الانب والشعر والفن والمسرح ،
ثم يبدأ العجوز في محاسبة حمدي على جرائمه :
العجوز : انت قلت اننا نعيش في عصر القسوة ، عصر القتل ، عصر
اعداء الحضارة قلت ولا ما قلتش ؟ ..

الشاب : قلت ..

العجوز : وأنا ماوز انكلم وانكلم وانكلم .. قلت ولا ما قلتش ؟ ..

الشاب : قلت ..

العجوز : حاميش حياة بالطول والعرض والارتفاع . قلت ولا ما قلتش ؟
.. وكان لا في دولة ولا برنامج ولا علاقات متشابهة ولا نظام
ولا رخاء لم يشهد تاريخ الانسان مثله .. ولا هدف عظيم
بنسعى لتحقيقه ان لم يكن بالافتتاح بنبوة اسلحتنا الفناكه ..
قلت ولا ما قلتش ؟ ..

الشاب : قلت ..

العجوز : وتلبى مليون شجن ؟ .. قلت ولا ما قلتش ؟ .. (وهو يكتسم
غيلة بصعوبة) تلبى مليون شجن ؟ .. حاجة رهيبة .. دي
لوحدها تكفى لاعدام مدينة بكليها . قلت ولا ما قلتش ؟ ..

الشاب : قلت :

العجوز : (صارخا) اذن بتحتم موتك ؟ ..

ولان العجوز لا يحب مراءى الدم ، فقد قرر ان يبيع حمدي في مزاد ،
لكن احدا لا يقبل ان يشتريه .. حتى امه وزوجته . وتنتهى المسرحية
بخبدي وقد احاطت به الحراب من كل جانب ، والحراس يتقدمون نحوه
لامداه .

في « الوائد » و « المزد » نفس الامكار الرئيسية : خياع الفرد في
مجتمع رهيب معقد ، يفرض عليه صورا من الارهاب والقهر لا يستطيع
ان ينتصر عليها ولا قبل له بمواجهتها . كل شجاعته في ان يقول كلمته في
وجه جلاديه ثم يمضى لمصيره المحتوم .

وفى « حامل الانتفال » تجسد هذا القهر فى شخصية حية تدب على المسرح هى حامل الانتفال ، قوى وغبى ، كم هائل من المضلات بلا عقل أو فكر ، فى خبثته مهرج وجوكى وبرفيسور مدعى ، يحتل حامل الانتفال كابيته « رجب » المعجوز الذى ظل حياته كلها ينتظر هذه الرحلة ويخسر من أجلها كل القروش والاحلام ، لكنها تسلب منه جميعا بفعل قوة قاهرة ويتعرض المعجوز للارهاب ، والتعريض بأمراته ، وأهدار كل امتزازه بطمه الصغير الذى قضى العمر ينسج خيوطه ولا يجد أحدا يستطيع أن يرد إليه حقه المقتصب فى عالم صاحب طافح بالشهوة والجنون . وحسين يحاول التمرد يقتله حامل الانتفال ، ويضئ التطار باقصى سرعته ، فى رحلة « الحياة » التى لا تتوقف ..

ان هذا الشاعر المغمور المعجوز ، بكل اشيائه الصغيرة ، وحبلى الانسانى البسيط ، وتلك العاطفة الشابه التى لا زالت تربطه بأمراته المعجوز ، والتى نبيهاها معا فى كل يوم من أيام السنوات الأربعين التى قضياها يحلمان بهذه الرحلة ويمدان لها .. هذا الشاعر المعجوز يقتل — على المسرح لانه حاول الوقوف فى وجه قوى القهر التى انتزعت مكانه بغير حق ، ومرغت انسابيته فى تراب المهانة ، لانه حاول أن يضم العالم كله فى قلبه الواهن المقتل :

المعجوز : تلبى هو والضجيج والصمت والنيازك والشموس سيمفونية رائعة ، وأنا باسمها ..

الزوجة (هابسة) : وأنا .. (أنفاسها تتوالى بسرعة) .

المعجوز : أنا سامعها .

الزوجة : وأنا .. (عيناها معلقتان به) ..

المعجوز : أنا السيمفونية .. أنا الكون نفسه .. أنا الوجود ..

لكن هذا الحلم غير مسموح به ، أنه حلم غير شرعى كما تقول مسرحية أخرى لميخائيل رومان هى « الخطاب » (١٩٦٥) . فى هذه المسرحية أيضا يقتل البطل — الفرد لانه حاول أن يحلم أحلاما غير شرعية . وتقول له أمه وزوجته وخالته فى آن واحد ويصوت كالمندب :

المعجوز : يا حبيبى الاحلام لازم تكون شرعية ..

هو (فى قمة الصيرة) : ايه قيمة الانسان بدون أحلام .. بدون أوامره .. بدون اكاذيب حتى ! .. (يكاد أن يبكى) .. بدون فوائيس

بلونه تغطى كل القبح الذى مالى العالم ؟ .. بدون موسيقى .. حتى
الحزن نخط فيه نشوة ؟ ..

ولان الاحلام تجهض نهى لا تثر الا العنف والدم ، ومن سقف المسرح
تتلى فى « الخطاب » كف كبيرة حمراء تظل متوهجة حين يضعوا الاغلال
فى يدي البطل ، والتاج فوق راسه ، ويخرجوا به تحيطه هاله الاستشهاد.

هذه الاعمال — حسب ترتيب كتابتها .. الواند (١٩٦٥) ، الخطاب
(١٩٦٥) ، ثم المزاد (١٩٦٦) وحمل الانفال (١٩٦٧) — تشكل جميعها
خطا واحدا فى اعمال ميخائيل رومان . البطل — الفرد يعيش مشاكل
عصره بعمق ، لكنها مشاكل العصر كما تنعكس على مرآة رهيبة تضاعف
القبح والبشاعة . ابطاله يتحركون فى عالم قاس بلا قلب .. تسوده
الالات والاجهزة والنظم التى تستخدم كل وسائل القهر . وعلى هؤلاء
الابطال التى عبء ثقل ، أن يؤكدوا فرديتهم وانسانيتهم فى وجه هذا
القهر ، ويقولوا لابطال جميعا بلسان الواند : « أنا موجود قبل كل الاجهزة
والكن .. جنورى فى الارض مبيعه وتاريخى طويل ، أنا نبات مسحراوى
مناضل لا يمكن انقائه ولا ابادته .. » .

لكن انتصارهم لا يتحقق الا بالموت .. حين يقذفون بكلمتهم فى وجه
العالم . قد يأتى هذا الموت حكما باردا بالاعدام « الواند » أو اهدارا كميلا
لانسانية الانسان وتحويله الى سلعة يبيعهما نخاس (المزاد) ، أو قتلا
عنيفا على المسرح (حمل الانفال) أو التتويج ومن ثم الاستشهاد
(الخطاب) .

ان ميخائيل رومان فى هذه الاعمال جميعا يرى الواقع من جانب
واحد ، أو هو لا يرى الا جانبا واحدا من الواقع .. يرى انسان العصر
الذى يعيش حضارة عقيمة مجبیه امتص الاستغلال والاحلال والاجهزة
والمخبرات انسانية الانسان فى افرادها ، وحولهم جميعا الى ارقام معلقة ،
رتل سيارات يقف فى انتظار رحمة الله . ورحمة الله ابدأ لا تجيء ! .

ميخائيل رومان يلتقط بذورا ملقاة على أرض الواقع المعاصر (بوجه
عام) لكنه يبدأ من النهاية .. يبدأ بعد أن ينفج « مؤشر الأحداث » الى
نهايته . لهذا تبدو رؤيته مخيفة وقاسية . كلان الانسان يقف فى مواجهة
مرآة غريبة تعكس صورته مشوهة التفاصيل والنسب . القهر هو كل
شيء .. والانسان عاجز بلا حيلة ، وصراعه مفضى عليه بالفشل وهو اما
أن يعمل « معهم فى اللوكانده » أو يموت .

وهذه هي الحرية الوحيدة التي يمنحها ميخائيل رومان لابطاله في هذه الاعمال .



لكن هناك أعمالا أخرى لميخائيل رومان . هو في هذه الأخيرة يضرب بديه في قلب واقعنا المتغير ، واقع مجتمعنا نحن ومشاكلنا فيقف بعنف وحدة (وهل يملك ميخائيل رومان شيئا إلا العنف والحدة ؟ ..) أمام كليشيهات البورجوازية الزائفة : أمام البيروقراطية والانتهازية ، أمام محاولات التسلسل التي يقوم بها أصحاب التطلع الطبقي لوراثة مراكز القوى القديسة ، أمام فشل محاولات التنظيم السياسي . أنه يقف ضد القهر والظلم ، ضد كل ما من شأنه أن يخفق أنفاس أنسان يسمى لأن يكون حرا في مجتمع نظيف .

هذا الاتجاه في أعمال ميخائيل رومان يضم ثلاثة أعمال : « الدخان » (١٩٦٢) ، « الممار والمالجور » (١٩٦٦) ، ثم « العرض الحالى » أو « الزجاج » (١٩٦٨) .

حمدي — شخصية ميخائيل المفضلة — هو بطل الاعمال الثلاثة ، وهي حلقات في سلسلة تؤدي كل واحدة الى الاخرى .. وهي جميعا تردد « تيمة » واحدة : حمدي في مواجهة عالم متغير . بل ان العاملين الآخرين منها يكادان ان يكونا وجهين لموقف واحد يقفه حمدي .. الاول في عمله ، والثاني في بيته وفي عرض الطريق .

وحتى نزداد فهما للعمل الذي نعرض له لابد من القاء نظرة سريعة على العاملين الآخرين . ان مسرحية « الدخان » كلها تقول شيئا واحدا : مواجهة العالم بالرفض والتبرؤ فقط لا تكفى ، لابد من هدف محدد يوجه اليه هذا الرفض وهذا التبرؤ . وحمدي في الدخان يريد دائما جملة واحدة : « لا هي الاجابة الوحيدة في وجه الارهاب .. » لكنه يعرف في النهاية ان « لا » وحدها لا تكفى ، وأنه لابد من « لا » محددة وهادفة ..

كان حمدي يواجه الوحدة ، والاحساس بالتفاهة ، والشعور الحاد بالانتماء تجاه أخته ، يواجه مشاعره هذه جميعا بالادمان . لقد منحته المخدرات الطعم الذي يبعث عنه في عالم مليء بالقبح :

حمدي : انا فقدت ايماني بكل شيء .. مفيش حاجة في الدنيا تقدر تستشير همنى لا المال ولا النساء ولا الاسرة ولا الاطفال ولا النجاح .. كل انبسان بعالم لوحده عالم اسير محبوس جوا جلده ، وكل واحد يحاول يهرب من السجن بالصدافة . أو بالحب أو بالعمل . لكن لما ينجي الليل

وينطفى النور بفنفر الانسان بنفسه داخل سجنه وبعض الناس ببواجه
الوحده بالمخدرات .

ورغم أن حمدي يواجه كل مصائر القهر ، ويتصر عليها ، ويتركنا
في نهاية المسرحية أمام الامل بأنه قد تغرر ، وأنه سيكون أكثر صلابة في
وجه العالم ، وأنه سينظر الى المشاكل في عينها ، الا أن هذا السؤال يظل
تائها في الختان : الى أى حد كان حمدي يواجه قوى القهر التي يفرضها
عليه واقع موضوعي .. وإلى أى حد كانت هذه القوى نابعه من داخله ..

أننا نجد الإجابة على لسان بطل آخر هو على في « المعار والمجور » .
أنه يقول لنا بوضوح أن الفرد مضطر لأن يرضخ للضغوط من أجل أن
يعيش ويواصل حل مشكلاته اليومية الصغيرة وأنه لا يستطيع أن يكون
هرا في مجتمع فاسد ، وكل الناس الصغار لا يستطيعون أن يواجهوا فساد
الواقع بالرفض والتمرد ، لابد من أن يقبلوا « القوائم » ويحتفظوا
بمذاباتهم داخل صدورهم ، لا تنجر الا لحظة الغضب الخائني أو الشعور
الناقد بالتماسة .

ويلسان حمدي في « العرضحاجي » ينطق على في « المعار والمجور » :
على (مندمعا) : الناس بتخاف .. لو كان الله خلق الناس كلهم أبطلال
كان العالم منى من زمان .. الناس بتخاف .. كل اللي ساكن في شقة
رخيصة لازم يخاف .. كل اللي عنده ولدين في مدرسة قريبة من البيت لازم
يخاف .. هو دة القانون في المجتمع ومجنون كل اللي يتجاهله او ينساه ..

عبد الجواد : بحر من العلم .. بحر من العلم ..
على (في حدة شديده) : لا . هو دة القانون في المجتمع لغاية ما
المجتمع يجعل من المستحيل على أى كلب أنه يحقق أى مصلحة بالواسطة
ولا التبعية ولا الصداقة ولا الرشوة ولا أى وسيلة أخرى تستجيب لها
نفوس الضعفاء .

أن ما يثور ضده حمدي في « المعار والمجور » — « وعلى » وجه من
وجوهه — هو ما يثور ضده في « العرضحاجي » . في الاولى تبحر ثورة
حمدي داخل عمله ، وتمتد في الثانية لتواجه الزيف في بيته وفي الطريق .
في الاولى يقدم ميخائيل رومان نماذج من قطاع راسي في مصلحة حكومية:
صغار الموظفين مرئيس القسم ثم مدير الاقسام ثم مدير الادارة . همرم
يحاول كل أن يتسلقه .. لا يهم أن غطت الجاه وجهه أو داس في تسلفه
على لحم الاحياء وجثث الموتى ، ومن أجل درجة جديدة من هذا الهرم —

الذى يتجسد على المسرح — ينافق الجميع ويعتدون الصفقات ، يخونون ويرتشون ، والذى يريد أن يحتفظ بحد أدنى من الشرف فلا بد أن ينزوى ويخاف حريصا على حل مشكلات حياته الصغيرة متابعيا رحلة آيابه التافهه . أما في العرضحالى . . فان هذا القطاع الراس يتحول الى شريحة أفقية واسعة تعرض نماذج كثيرة من الناس بلا تمييز .

لكن حمدي في « المعار والمأجور » « والعرضحالى » كليهما واقف في قلب مشاكل الواقع المتغير . واقع مرحلة التحول الذى تسودها التناقضات : نستورد القمح وننفق أموالا كثيرة على المظاهر الفارغسة ، نرفع شعارات رائعة وعظيمة لكننا نتخفى وراءها كي نمارس سوء نوايانا ورغباتنا في التسلق على اكتاف الآخرين . نبدو أمام الناس نظاما طاهرى القلوب والأيدي لكننا نخفى القتل والعفن في داخلنا . حقيقتنا لا تهم أحدا لكن مظهرنا هو ما يجب أن نهتم به ، ويهتم به الناس .

مئات التناقضات الصغيرة والكبيرة يقف أمامها حمدي في « المعار والمأجور » ثم في « العرضحالى » وفي هذه الأخيرة يكشف أن الزيف الذى كان يواجهه في مكان عمله قد سبقه الى بيته ، وبقي بانتظاره أيضا في عرض الطريق .



يعود حمدي الى بيته في العاشرة صباحا دون توقع او انتظار من احد . لقد قرر حمدي اليوم شيئا . . وهو لم يعد يستطيع الانتظار : « لازم اتحرك فورا لازم اعمل حالا اللى كان لازم أعمله من سنة وأثنين وثلاثة . . » من هذه اللحظة الملدئة تبدأ الدراما في مسرحية العرضحالى . لحظة صدق مع النفس ، لحظة توقف ، لحظة اتخاذ القرار والعمل فورا على تنفيذه . ان حمدي يجب أن يقول الآن ما عجز عن قوله ثلاث سنوات ، والحق أن الذى يقف بينه وبين تنفيذ قراره ليس تلك « المساحنات الزوجية » تلقاه بهاء زوجته التى اندهشت لمودته في غير مومعه ، لكنه شيء أعمق ، شيء يرتبط تماما بما قرر حمدي أن يقف ضده .

وفي البيت تجرى عملية تزييف هائلة تقودها الزوجة ، وتشترك فيها الخادمة وخادم آخر « اسطفنه » الزوجة من جيرانها . . ممارش نظيفة تفرش على الموائد ، تمثال « المفكر » يلقي بميدا « لان شكله وجش . . » وتقرر الزوجة أيضا أن تلقى بمكتب حمدي وبتمعه الى المطبخ حتى لا تقع عليها عين واحدة من زائراتها . انها بانتظار « نسوان الاكابر » القادمات لزيارتها . . نساء هؤلاء الرجال الذين ثار ضدهم حمدي في « المعار والمأجور » :

وينفجر هذا الموقف المتأزم حقيقة العلاقة بين حمدي وفريده . أنها علاقة قائمة على الزيف ، وكل من الزوجين اللذين يعيشان تحت سقف واحد ينتمي لعالم مختلف كل الاختلاف . فريده متعلقة بالطبقة الجديدة واسلوبها في الحياة وحدي يرى أن الذين ينتمون لهذه الطبقة « لصوص يسمون قوت الأطفال .. عصابة بتكل من بيت المال .. » . فريده لا يههما الا المظهر ولا يعنيتها الا ما يقوله عنها الناس ، وحدي يرفض التزييف في مظاهره الصغيرة والكبيرة على السواء :

فريده : أى واحدة حلوة تجي تزورنى ، تروح وتجبنى آخر الليل وعلى وشك ابتسامة صفراء فيها التشفى والانتقام .. « نفسى اشوفها وهى صاحبه من النوم .. » .

حمدي : الاشياء المستعارة بتضيقنى انا ما باهش الفتارين ..

فريده : لانها بتكشفك .. تضرب ايدك فى جييك ..

حمدي : لا ، لان قلامة العالم بتقف قدامها .

فريده : نعم ..

حمدي : القلامة ، زبالة البلد من قدام الفتارين ووراها ..

ويروح حمدي يسخر من (نسوان الانكشارية) كما يسمى زائرانا لمنفجر فريده :

فريده (وقد انفجر التوتر) : ميت مرة قلت لك ما تطولش لسسائك على اللى احسن منك ناس اكابر ، خواجات ، البيت اورباوى ، الاكل اورباوى ، واللبس اورباوى دبوس أبره لازم يجيروه من بره .. مش ممكن يحط على جسمه قشاية من صنع مصر ناس عايشين من غير ميزانيات ..

لكن حمدي يرفض هذا النمط من الحياة بوحشية ، وهو حين يرفضه يكشف عن رسوخ قديمه فى أرض بلاده من ناحية ، وعن وعيه بان هذا النمط لو ساد لمحتم أن يضيع كل شئ ، وأن نصبح مجرد مستهلكين لما تنتجه دول حلف الاطلنطى .. ولا تقابله فريده الا بالسخرية ، ثم تلقى فى وجهه بصورة النجاح البورجوازى :

فريده : فكر نفسك مين ؟ بيتك فيه ايه ؟ دولاب هدمك فيه ايه ؟ ايسه اللى عندك ؟ حسابك الجارى كام ؟ باهيتك اد ايه ؟ فى بيتك كام سفرجى وخدام ؟ مين اللى عمل الذكور الجميل ده ؟ ..

وهي تتبع الوسائل التي تراها محققة لهذا النجاح فتدعو « نسوان
الانكشارية » هؤلاء وتعد حمدي بأنها ستجعله واحدا من الذين يشربون
الويسكي والشبانيا ويسكتون الزمالك .. فقط لو اطاعها ..

ويقدم لنا حمدي رؤيته لنفسه . انه ليس (كلب بافلوف) الذي تحكم
استجاباته ردود الفعل العشوائية .. لكنه كلب في صورة أخرى ..
« كلب المقاتل طالع جرى .. كل ما تفوت عربية يعوى عليها ويجرى
وراءها وما يحصلهاش يقف ثمر عزبيه ثانية يعمل اللي عمله في الاولانيه ..
ونجاه اكتشف ان انا الكلب انا كلب المقاتل .. انا باجى ورا ايه ؟ ايه
اللى انا عايزه ؟ ايه المطلوب منى ؟ والنهارده عرفت .. ايوه عرفت .. »

ولا تفهم فريدة شيئا من هذا كله ، فهي مشغولة تماما بذاثراتها
وهي تطلب الى حمدي ان يذهب ليشتري بعض لوازم الزيارة « الجاتوة
والمارون جلاسيه والبانون ساليه » .. هي التي ستقضى بقية ايام الشهر
وطعامها الفول المدمس . وينقلب حمدي انقلابا عنيفا مفاجئا حين يعرف
ان طفله ليس بالمنزل ، وان فريده قد ارسلته عند اختها منذ الصباح كى
تفرغ لذاثراتها .. ويخرج مبتلا بالفضب والحزن :

حمدي : لو كان عرضحالجى كان كتب الف شكوى وجواب ، كان خبط على
كل الابواب لكن انا .. لا . لازم اعمل مولد .. اتفعل .. وهات
بن وهات سكر وهات تهوة وهات ورقق وابسلطن واتكيف
واستعد وحرر .. (يضطك في آسى) لو كان عرضحالجى كان
كتب كل الكلام على اى ورقة في اى ساعة على اى ترابيزة ..
هذه الكلمات التى ينتهى بها الفصل الاول تلقى حول حمدي سؤالا :
هل هو كاتب ؟ لكن برخائيل رومان يختار أبطال أعماله دائما من « المثقنين »
حتى لا تكون ثمة غرابة فيما يقولون او يفعلون .

حمدي اذن قد قرر ان يكتب رسالته او شكواه ، قرر هذا في الصباح
نقط حين رفض الاستمرار في اطاعة أوامر رئيسه التى يعرف انها ليست
في صالح العمل او مصالح الناس .

المشهد الثانى (والمسرحية في نصها المطبوع من مشهدين فقط لا ثلاثة
كما في العرض) الثيمة الرئيسية فيه هي : حمدي في مواجهة الزيف خارج
بيته ، انه في الشارع ، شارع جانبى وراء الاوبرا حيث يجلس ثلاثة
عرضحالجية ويختار حمدي أحدهم ليكتب له الشكوى أو الجواب ، ومن
حولها يتجمع الناس ويشتركون في الحوار الدائر .

وتتردد تيمات عرفناها من قبل في اعمال ميخائيل . فالعرضحالجي مرتاب في حمدي ، يظنه دسيسة من احد الاجهزة (وما اكثرها) للايقاع به وتزداد ربية العرضحالجي فيه حين يطلب منه حمدي ان يترك السطر الاول من الشكوى دون عنوان ، ويثور العرضحالجي :

العرضحالجي : ثلاثين سنة في الكار عمري ما كتبت شكوى ولا جواب من غير عنوان .. فيه جواب من غير عنوان يا عالم ؟ .. فيه ولا مليون سيد في البلد مش عاجبك ولا سيد فيهم تكتب له الشكوى !! ..

ويدخل رجل البوليس الى المسرح ومزيد من الجمهور ويستخرج رجل البوليس قلما من جيب حمدي (وعلى وجهه ابتسامه من يعرف كل شيء ..) ويقول حمدي عن قلمه انه ان كتب كلاما « يطلع كلام فارغ .. لا بيتفهم ولا يتيجي منه نايدة .. عجز يمكن ولائحته خريت .. » ويفغمز رجل البوليس بعينه للعرضحالجي من وراء ظهر حمدي ويطلب منه ان يكتب ما يشاء ، ثم يطلب من حمدي ان يملئه .

وتأتى كلمات حمدي في ثورته على الفئارين غير مفهومه للجمهور ، وتأتى تعليقات الجمهور لتعكس مأساة نهط من المتقفين والكتفين اعتادوا ان يملأوا أنواهم بكلمات كبيرة لا تعنى شيئا ولا ينهمها أحد :

الجمهور : مش فاهمين ولا كلمه .. متعلم تمام ..

الجمهور : لو جاهل كنا فهمناه ..

الجمهور : حتى العربي بتاعة انجليزى ..

حمدي : لا ..

الجمهور : ويعرف كافة لغة .. مايفيش حاجة مايعرفهاش ..

حمدي : مفيش حاجة امرها ، هو كل من لبس بدلة بقى متعلم ؟ ..
ياها فيه افندية آخر عظمه .. لكن جهله واميين وهرامية وولاد كلب حريم ! ..

وينتفع حمدي في مونولوج طويل (ومعظم اعمال ميخائيل رومان مونولوجات طويلة) يتضح خلاله ما يعنيه بالفئارين . انها كل شيء زائف ، كل شيء مصنوع ، كل شيء لا يصدق ظاهره وباطنه ، كل نتاج حضارة مريضة من أجل ان تخفى كل القبح والتدهور ، انها كل الفئارين التي

تحول الجنس الى سلعة ملفونة ومخلقة في واجهاتها ، انها كل الارتباطات المصنوعة بين رجال ونساء يتبادلون الزيف والمصلح ، انها هؤلاء الذين يندخون سبائراً (الكنت) ويفخرون بانهم (غاويين امريكاني) ، انها هؤلاء المديرين الذين يثبت انحرافهم لكنهم رغم ذلك يرقون الى امسال اكبر واخطر ، انها مديره هو ، مدير حمدي بالذات الذي فجر الازمة من البداية حين طلب منه ان « يكتب في الدفتر كلمتين .. وآهى فترينه والسلام .. ومضى عليهم الموجودين .. وأن كانوا العشرين يبقى احسن » ورفض حمدي ان يستمر في الزيف والتخريب .

لكن الجمهور يفهم ما يقوله حمدي فهما خاصا . انه يتصوره ضد الفئارين التي تباع الترمس والفول والفطير .. الخ ، ويهم بالاعتداء عليه حين يدخل فتوة الحى (وهنا ينتهى الفصل الثانى من العرض) . خلال المشهد التالى بين حمدي والفتوة والجمهور تتضح أكثر وأكثر طبيعة حمدي وطبيعة الفتوة والجمهور ، ومضبون الشكوى التي يريد حمدي ان يكتبها . ان الجمهور يعرف تباها من يخدمه وهو لا يتسامح معه ويهدى الفتوة من روع حمدي ويؤكد له أنه فى امان .. وهو ليس فتوة الا لانه سجن وضرب أكثر من مرة .. ولانه فى خدمة الجميع . ورغم كل المحاولات لبث الفتوة فى نفس حمدي مائه يظل على خوفه وحيرته وتردده ، وهو يحاول خداع الجماهير فيحدثهم عن الفئارين وما تعرضه من ملابس داخلية على اجساد عارية ، لكن الفتوة يطلع عليه خدمته فيهدده ويرغمه على العودة لحديث الفئارين الذى يهمهم ، ويحاول حمدي مرة اخرى فيعرض ان يدفع للعرضحالى اجر وقته الضائع ويمضى الى حال سبيله ، لكن عرضه هذا يرفض ايضا لان « الفئارين دى بتاعتنا ، ولا يمكن تحصل فيها اى حاجة الا بموافقتنا » ، ويدخل حمدي مع الفتوة فى حلم جنسى كثير التفاصيل من مزايا الزواج باربى نساء بدل واحدة ، ويهيمن معا فى هذه الرؤية الجنسية الحافلة بالابتلاء والشبق ، لكن واحدا من الجمهور يتدخل فيقطع استرسالهما ويرد حمدي الى حديث الفئارين . ويلجأ هذا الى آخر حيلة فيستعطف الفتوة ويشكو له عجزه ، ويرجوه السماح له بالذهاب من اجل طفله .

وتتأكد رغبة الفتوة والجمهور فيه أكثر وأكثر . ويدور مشهد عنيف يردنا الى مشاهد الاستجواب والتحقيق المألوفة فى مسرح ميخائيل رومان : سرعة فى الإقناع ، ومنفى فى الحركة والتعبير ، وينقض الفتوة على حمدي ممسكا بخنافة .

تحت وطأة القهر ، وتحت وطأته فقط .. ينفجر حمدي ! ..
(م ٣ - مساحة للمضوء ..)

وفي المونولوج الأخير ينفع حمدي — في قمة غضبه وتجره — ليذكر الجمهور بتاريخ القهر الذي عاينه وتاريخ نضاله ضد هذا القهر . فقد أتى على مصر حين من الدهر تحولت فيه حياة الفلاحين وعملهم الى شوارع لاهمه وتصور بالذخّة ودار للاويرا من أجل تحقيق نزوات خديو مجنون مخرب يريد ان تصبح مصر « قطعة من أوروبا » (تذكر الحوار عن نمط الحياة الاورباوى ..) ويذكر الجمهور بصور نضاله ضد ممثلى القهر : « يا جدعان يا لقوات يا وحوش يا كواسر .. يا اللى ضربتم بونا برته فى الأزهر والحسين والمغريلين وخط الازيكية وبركة الفيل .. رحتوا مين ؟ يا للى صبيتهم المدافع والدانات فى سوق السلاح والحمزاوى رحتوا مين ؟ يا اللى طردتوا فاروق ابن السلالة الخديوية وضربتو الباشاوات والخواجهات رحتوا مين ؟ .. » .

وتدخل فريدة وحمدى فى قمة غضبه .. واحدا من كتلة بشرية غاضبة — فينفجر فيها حمدي بقسوة ويفضح الزيف الذى تعيش فيه حياتها ، وينزع عنها كل الاثنية بلا رحمة وينزع عن رأسها الشعر المستعار لتسقط آخر شعره وينفجر حمدي صائحا فى شراسة . « جميع جدعان العرض حلاجية فى بر مصر كله يكتب .. الدمار للفتارين حطموها يا رجال حطوا كل الفتارين اللى بتخنى وراها كل الدمامه والعفن .. » ويلقى حمدي المسئولية على الجميع دون تمييز : « جبان كل اللى يقول ماليش دعوه جبان كل اللى يقول هم عايزين كده ، جبان كل اللى يقول انا عندى عيال عايز اربيهم .. جبان كل اللى يقول اذا كنت فى بلد بتعبد التور .. » والعنوان : (الى كرامة مهوم أهل الوادى ، فى الحقول والجنالين ، فى الفيطن والمصانع ، فى المكاتب والمزارع والصحارى .. لازم عموم الخلق تجهز تمورا .. بكره يوم الانتصار) .

على هذه الكلمات الأخيرة اختار الاستاذ عبد الرحيم الزرقاسنى ان ينهى الفصل الثالث ، لكن النص المنشور للمسرحية (سلسلة مسرحيات عربيہ العدد ٧) يثبت نهاية أخرى : يستدير حمدي الى فريدة — وقد خلا المسرح الا منها — مينا جيا ويسترضيها ويعينها على النهوض ، هما معا ، وسيظلان دائما معا ، ويواجهان كل شيء معا ، وسيجنان أطفالهما الدموع التى ذرفاها .. ويلتقط حمدي الباروكة الملقاة على ارض المسرح ويتقدم بها الى فريدة :

حمدي : البسيها ان كتنى شايقة نفسك اكلى بيها .

فريدة (تأخذها وتقبلها) : ما عادت تنفع ، (تلقيها على المسرح) بعد الناس ما شافلت الحقيقة ما عادت تنفع .

حمدي : (بقوة) ولا أنتى محتاجة لها كيان ..

فريدة : (بقوة) ولا أنا محتاجة لها كيان ..

يخرجان معا ببطء من المسرح .

هذه النهاية التى وضعها ميخائيل رومان لمسرحيته (وكما يلاحظ الأستاذ فاروق عبد الوهاب فى مقدمته للدخان والزجاج) نهاية مصنوعة ولعلها تنقص من المسرحية كلها أكثر مما تضيف إليها .. والانتقال المألوف فى مسرح ميخائيل رومان من الواقعية الى التعبيرية لا يجعلنا نرفض هذه النهاية لأنها لا تتفق مع الواقع ، أو لأن هذا التعبير من جانب فريدة فجائى وغير مبرر ، بل أننا نرفضها لأنها تعنى — بالنسبة لما نقوله المسرحية كبناء فنى كامل — قبول حمدي التعاليش مع جانب من هذا الزيف الذى كانت صرخته ضده هى جوهر عمله .

وإذا كنا نتفق مع الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى فى الكلمات التى اختارها لستار النهاية فإننا نختلف معه حول تقسيم المسرحية الى ثلاثة فصول بدل فصلين ، أن هذا اضعف من تماسكها ، وجعل الفصل الثانى — بوجه خاص — يبدو مترهلا خاصة وأن الحوار الذى يدور فيه حول سوء فهم ما يقوله حمدي عن الفتارين يكرر فى الفصل الثالث مما يخلق لدى المتفرج احساسا بالاطالة دون جدوى . أن تقسيم المسرحية الى فصلين فقط يتلقى ثباتا وبناءها ، فى الفصل الاول تيمة واحدة : حمدي يواجه الزيف فى بيته وفى الثانى تيمة أخرى مقابلة مكمله : حمدي يواجه الزيف فى الخارج . أما ما يقوله الأستاذ الزرقانى من أن لجهود الممثلين (خاصة الأستاذ حمدي غيث فى دور حمدي) هو الدافع وراء تقسيم الفصل الثانى الى فصلين مستقلين فأمر غير متنع . أن الحماس الحقيقى الذى يقابل به أداء حمدي غيث للمونولوجات ، ثم فى نهاية العرض خسر مكافأة له على حبات العرق التى تغطي وجهه .

كذلك فإن هناك أجزاء من النص قد استبعدتها الأستاذ المخرج ولعل أهم هذه الأجزاء فى تصورى هى التى خففت من المونولوج الأخير (٢٣١ الى ٢٣٣ فى النص المطبوع — ص ٨٩ — ٩٠ فى جراسة المخرج) ، فهذه الأجزاء المحذوفة تساهم فى توضيح صورة الفتارين ومفهومها الذى يقصده المؤلف من خلال نماذج عديدة ، لكن الأستاذ الزرقانى صادق مع نفسه ، وما لا يستطيع أن يلهم مضمونه على نحو واضح لا يستطيع — بالتالى — تجسيده على خشبة .



ان مسرح ميخائيل رومان مسرح وحشى عنيف ، يفرض على المخرج — والممثل الاول ايضا — جهدا دؤوبا لادب من أدائه ، والوقوف الطويل عند نص مثير لا يجب ان يسقط الاهتمام عن الدور الذى لعبه الاستاذ عبد الرحيم الزرقانى فى توصيل هذا النص الى جمهور الصالة . ومسرح ميخائيل رومان يعتمد على الكلمة فى كل شئ .. الكلمة المشحونة بالغضب او الرهافة بروح الشعر ، وهو مسرح الشخصية الواحدة والمونولوج الطويل ، نحين يصبح الحوار عقيا او حين يصبح القهر خانقا يولد المونولوج كضرورة فنية ، ثم هناك الانتقال من الواقع الى التعبير ، من كلمات السباب الى أخيلة الشعر . اقول ان كل هذا يلقي على مخرج نصوص ميخائيل رومان عبئا ثقيلا ..

ولا شك فى ان جهدا مخلصا قد بذله الأستاذ الزرقانى .

بدأ المخرج بوجهة نظر محدده بزمان المسرحية ومكانها (القاهرة — ١٧ — أغسطس سنة ١٩٦٧ — ، التاريخ الذى يكتبه العرض حالجى فى بداية شكواه) ، مرارة الهزيمة فى حلقنا جميعا ، ونحن مسؤولون — كل بقدر — من رماية المفاح الذى أفرخت فيه عوامل الهزيمة ، لا فرق بين ما يحدث داخل بيوتنا وما يحدث خارجها .

وحمدى مثلنا جميعا كان حائرا ، ممزقا بين الاتجاهات المختلفة والدروب المتشابكة والدوامات المتداخلة التى غرقت فيها نفوسنا تلك الأيام الملتفة بالهزيمة والمرارة ، وجاء التعبير عن هذه الحيرة ، وعن تضارب الاتجاهات وتشابكها فى الديكور التجريدى الذى صممه الأستاذ / رعونى عبد المجيد . طريقان متوازيان .. أحدهما صاعد والاخرهابط (الصعود والتسلق تيمة هامة فى المسرحية) ، وطريقان يتقاطعان معهما ، هذا التوازى والتقاطع يوحى بجو الحيرة التى يعيشها حمدى كمواطن أولا ثم حيرته الخاصة بين أن يقول كلمته أو لا يقولها وهو يردد — على طول الفصول الثلاثة : (وأنا كان مالى ومال دا كله ؟ .. ما كنت فى حالى ..) ، ومن هنا جاء الديكور على هذا النحو .. معبرا حقا لكنه مرهق لحركة الممثلين بين الخشبة صعودا وهبوطا ، دخولا وخروجا .

ولأن ما يحدث فى الخارج لا يختلف عما يحدث داخل بيت حمدى (وهذا ما يلح المؤلف على تأكيده فى الارشادات المسرحية للفصل الثانى) فإن الديكور يبقى طول الفصول الثلاثة كما هو ، اضافات صغيرة فقط واختلاف فى استخدام قطع الاثاث القليلة ، فمكتب حمدى يصبح مكتب العرض حالجى حسان ، والطاولة الصغيرة فى الصالة تصبح مكتب العرض حالجى سيد وهكذا ، وأضيفت فى الفصل الثانى أشياء قليلة :

إشارة مرور وبعض علامات الطريق (كل هذه العلامات تفول ممنوع . ممنوع الاتجاه — ممنوع الوقوف — ممنوع السير ..) . واستخدم المخرج إشارة المرور — التي تضيء باللون الأحمر فقط — لتقول (أن هذا الذي يحدث خطأ ..) حين يشكو العرضحالجي لحدى سوء حاله وحين يتردد حمدي في املاء شكواه ، وحين يقترب منه مدمى العلم ليقرر أنه مجنون .. الخ .

ورغم امكانيات الاضاءة المتوفرة — نسبيا — في مسرح الحكيم — الذي عرضت عليه المسرحية — الا انها لم تستغل استفلالا كافيا (وربما كان بعض السبب قلة عمق المسرح مما اعجز المخرج عن اضاءة البياتورا ما النى اقامها في خلفية المسرح اضاءة كلية) ، لكنها استخدمت فقط لتبرز موقف حمدي .. فتساوى بينه وبين الزوجه والام حين يبعد الى السخريه واللايبالاة وتفصله عنها وتخصه بحزمة ضوئية مركزة حين يبتعد نفسها وفكريا عنها . كذلك لعبت الاضاءة دورا هاما في المونولوجات الطويلة واستطاعت بمصاحبة الموسيقى — ان تعوض جهود الحركة على المسرح .

وقد اعتهد الاستاذ كمال بكير في تأليف موسيقى المسرحية على تنويعات نفعية ثلاثة للحن (بلادي بلادي ..) تلتحم مع فئات السماعه في الفصل الاول وتوحى بالتذبذب (كحركة البندول) وتصابح مونولوجات حمدي بنفمة خافته ، ثم ترتفع وتتحد التفرعات المخططة لتكون للحن الاساسي مع الكلمات الاخيرة من الفصل الثالث .

ان حمدي هو الشخصية الواحدة ، والفرد — البطل اساس مسرح ميخائيل رومان ، وهو لهذا بحاجة الى ممثل عظيم . وقد كان حمدي غيث في ادائه لدور حمدي ممثلا عظيما .

حمدي غيث كان يقدم في كل ليلة مثالا رائعا لممثل مخلص ، يضع كل خبرته (مخرجا وممثلا) في التفاعل مع النص ، فيأخذ منه ويضيف اليه ، وطوال فصول المسرحية الثلاثة لا يتوقف حمدي عن الحركة صعودا وهبوطا من يمين المسرح الى يساره ، عبر ديكور مجهد ورغم تعدد الليلالي التي شهدت فيها العرض وتباعدها ، لم لاحظ — مرة واحدة — ان حمدي قال كلمة في ليلة من غير المكان الذي يقولها منه في كل الليلالي . لقد استطاع حمدي غيث أن يؤدي دوره بوعي وحمق وأن يحكم حركته الدائبة طول ثلاث ساعات ، وأن يسيطر سيطرة تامة على مفردات ادائه: صوته وإيماءاته وحركاته الجسدية .

كذلك أدى الاستاذ تونيق الدقن دور الفتوة القصير بتمكن واقتدار ، وهو من الادوار التي تلائمه تماما ، وأدى ادوار العرضحالجية الثلاثة عبد العزيز أبو الليل وعز الدين اسلام وحسين خضر فاستطاعوا ان يضحكوا الجمهور دون ابتذال أو اسفاف .

أما السيدة بثينة حسن (في دور فريده) فقد قدمت أفضل ما عندها، ولو استطاعت ان تتحكم في مزيد من تلوين أدائها الصوتي لأنت الدور على نحو أفضل ، كما أرجو أن تلاحظ السيدة بثينة أن فريده لا تتكلف كل ما تقول او تفعل فهي لكثرة ما عاشت في الزيف واحلام الطبقة الجديدة أصبح بالنسبة لها واقعا لا تصنعا .

ان مسرحية العرضحالجي عمل جاد ومثير ، جدير بالاهل والمناقشة.

✽ بلدى يا بلدى ✽

رؤية مشوهة للشعب والثورة (✽)

لم تعد المسألة خلافا حدث بين ممثلة ومخرج ، فحين رفضت محسنة تومبىق أن تلعب دورها في مسرحية « بلدى يا بلدى » ، وبنت رفضها — كما قالت وكتبت — على أسس فكرية وسياسية فقد وضعت نص العمل المسرحى موضع الاتهام : فكريا وسياسيا بالتالى .

كذلك لم تعد المسألة حكاية التقاليد المسرحية ، او مدى الحرية التى يجب أن يمارسها فنان يقوم بدور فى عمل فنى معين ، فهذه كلها يسهل أن نصل فيها لاتفاق . لكن : ماذا تقول المسرحية موضع الاتهام ٠٠٩ ماذا يقول رشاد رشدى فى مسرحيته .. بكلمات حوارها وعلاقات شخصياتها ، ونسجها الفنى كله ؟ .. هذه هى المسألة .



ولكى تصل الى معنى عمل من اعمال رشاد رشدى فلا بد أن تكون لك اللفة بالاعيينه الدرامية . فهو يكتب أعماله على نحو مركب : كل شخصية لابد أن تقابلها شخصية أخرى والموقف لابد أن يناقشه موقف آخر ، والخط الدرامى يوازيه خط آخر ويقاطعه ثالث .. والإبواب تفتح على مصاريمها لكلمات مثل التزويجات والتزويجات والتزويجات و « التيمات » الاساسية والفرعية .. الى آخر ما فى كهنوت المصطلح ! . وتجد نفسك اخيرا وقد أمسكت بأحدى قشتين : أما الانصراف عن متابعة العمل كله ، او الغنامة بما تصل اليه يداك من كلمات . (وإذا قلت أنك لا تفهم شيئا فستجد من يقول لك بابتسامة بورجوازية مهذبة : « لكنه مسرح الانكفاء والمثقفين ! .. ») .

لا نضاف الالاعيب الدرامية ، فقد تسلى قليلا فى ليلة سام ، أو حين

تبارس طقسا اجتماعيا ، أما خطورة أن تقتنع بما يلقى اليك فهذا ما يستوجب الوقوف والمناقشة .. وفي مسرحية مثل « بلدى يا بلدى .. » التى يتول عنها الدكتور رشدى انها « كوميديا موسيقية » طبيعى أن تتعدد المشاهد،فتصل الفصول الثلاثة الى ٣٣ مشهدا،ولأن المسرحية موسيقية ، ولانها تدور حول حياة السيد أحمد البدوى ، ولأن مكان أحداثها هو ساحة المولد فى طنطا ، فطبيعى أن يطلء المسرح بالمداحين ، وال دراويش والحواة وبائعى الفطير ، وأن تمر به جوقات المنشدين بين الحين والحين ، وأن يخلط هذا كله بحديث الشخصيات المتقابلة والمتناظرة ، من يتحدث منها بكلمات واضحة ومن يهذى بكلام غير مفهوم .

من هنا خطورة ما تقوله اعمال رشاد رشدى وضرورة الانتباه لها . واذا استطعنا أن نحل « لعبة الاغاز المتقاطعة » فان شخصيات المسرحية واحداثها. يمكن أن تلخص على النحو التالى : تدور المسرحية فى زمنين يفصل بينهما مائة عام ، والاحداث تبدأ برواية المدايح ثم تتحرك على المسرح ، والحكاية أن الفساد قد عم مصر ، وأن هذا يشبه ما حدث تباعا قبل مائة عام حين كان السيد أحمد البدوى يعيش ، يفكر فى احوال المسلمين ، ويلفت حوله المريدون ، فيحولهم الى دعاة يحنون دعوته الى الناس . وتتداخل الحكايتان .. مما يحدث الآن صورة ما حدث قبل مائة سنة واستمرار له ، وكل شخصية فى حكاية الماضى تقابلها شخصية فى الحاضر . وتزييف البناء الفنى فى العمل كله بالغ الوضوح . فالشخصيات والاحداث يمكن أن توضع فى جدول منظم : شخصية الملوانى = خلوصى ، أبو الذهب = أبو العجب ، حكاية خطف « غريسة » = حكاية خطف « عجيبه » ضاربة الودع « منار » هى : « أم الزين » زوجة الحساوى ، حسين الفطاطرى هو حسن . أن هذا يعنى : لا فرق بين ما يحدث فى الحاضر وما حدث فى الماضى . من هنا تصبح حكاية الماضى أكثر أهمية لانها اكتملت . وهى الحكاية الاساسية فى المسرحية : « نضال » السيد أحمد البدوى ودعوته الى تغيير الواقع الفاسد ، وكفاح تلميذه ومريده بتولى .

السيد أحمد البدوى يحاور مريده الثائر ، لهذا الاخير قد جمع رجاله ، وعزم على السير الى القاهرة لتخليص الناس من المماليك وحكمهم الظالم ، والسيد أحمد ينصحه بالفريث والانتظار حتى تتحرر نفوس الناس . ويقول السيد : « أن شيئا قد أنطفا فى قلوب الناس .. والذى يملك تحرير غيره هو الذى عرف كيف يحرر نفسه » لكن مقولى لا ينتظر وينزل برجاله نحو القاهرة ، ويظل السيد فى خلوته « بتابل احوال الخلق .. » ، ويتأمل كذلك خيال الجميلة المشتهاة فاطمة بنت برى ، وعبد المال مريده الاول والواقف ببابه يتقاضى الرشنوى من طلاب

الحاجات ، وباسم السيد يقضى لهم حاجاتهم كما يهوى . وينجح متولى فى القضاء على الوزير الأرمنى بهرام واقصائه عن الحكم ، ويحكم متولى ببله ، وهذا ما يغضب السيد ويسخطه ، فهناك تعارض بين صورة التأثير وصورة الحاكم ، يؤكد السيد احدى دائئها ، ويعود خيال فاطمة الجميلة لداعبته ، ويدخل عبد العال ليخبره بوقوف بعض المريدن بالباب فيصرخ السيد :

— ماذا يريدون ؟ ..

— يريدون الخلاص يا سيدى ..

— (صارخا) .. الخلاص ؟ .. ائى بحاجة لمن يخلصنى من نفسى ! ..

ويقتر السيد أن يذهب بنفسه للقاء فاطمة بعد أن أغرت تسعة رجال من مريديه . (وهذا مشهد من المشاهد التى يهاها رتاد رشدى) ، وحين يخلع اللثام تخر فاطمة ساجدة امامه ، فيعود بها السيد الى النور ، كما عادت المجلية وتاييس وميرتا وكل الخاطئات ويتحرر السيد ، ويستطيع اذن أن يجترح المعجزات .. «قوة النفس اقوى من الدنيا ..» .

لكن الامور عند الثائر — الحاكم متولى وعصابته : سفمان ونعمان ويدران ورشوان .. الخ تتطور على نحو آخر .. افراد العصاية يزادون فسادا ويزداد متولى عجزا وخيبة ، وهم يضربون من حوله حصارا محكما لا يستطيع أن يتجاوزه ليصله صوت الشعب .. استسلم الثائر لعصابته دون أن يدري ، وحين يكلفهم بالقضاء على المالك يصل قمة جهله .. فهو لا يعرف أنهم تحولوا الى ممالك جدد ، الفساد عم كل شيء ، العدالة تباع ومناصب الدولة معروضة للمزايدة ، وقاضى القضاء لا يستطيع أن يقيم العدل لأن شهود الزور كثيرون ، وشاهد الصدق الاخر عاجز عن الكلام ، فيصعق القاضى للمفاجأة ويموت قبل أن يقيم العدل ، ويعلق اللوانى بحكاية من حكاياته الكثية :

« واحد نزل فى بلد عميان ، أول يوم لقاهم بيمصوا بالليل ويناموا بالنهار . احتار يقول لهم ، ولا يعمل زيهم ، قال لهم ، كوهه بالنار .. ثانى يوم لقاهم بيتولوا على الانسان حيوان والحيوان انسان .. قال لهم ضربوه ، ومن الاكل منعه ، ثالث يوم شالهم بيعيدوا الشيطان ، ساجدين له ، وبيبوسوا ايده ، الراحل ما طققش النظر ، حط صوابه فى عنيه ، فقلعهم وعاش اعمى فى بلد عميان » ..

ولنذكر هذه الرؤية جيدا فسيناجئنا السيد أحمد البدوى فى نهاية المسرحية برؤية مشابهة . . يشتد الكرب ويبدأ الممالك مجزرة فى القاهرة ، ويقرر متولى النزول برجاله اليهم ويهزم ، وتشتد المجاعة بالشعب فياكل جثث القطط والكلاب ، ويحكى الموانى حكاية عن الحاكم حين يصير وحيدا ، بعيدا ومعبودا ، والسيد أحمد لا ياكل ولا ينام ، فيستدعى متولى ، ومريديه جميعا من جديد . ولا يهم هنا أن ردد السيد ما كان يتوله متولى فى البداية أو العكس ، فهما متفقان حول فكرة المسرحية منذ البداية : خلاص الفرد من داخله لا من القضاء على مصدر القهر .

ومن جديد يخرج متولى ومريدو السيد للقضاء على الكفار هذه المرة لا الممالك ، لكن المريدين يفضلون اقامة حلقات الذكر والانجذاب على القتال ، ويحيط الظلام بالسيد ، فلا يرى شيئا ، ويعود متولى لقر حكمة وحيدا . . ومن هناك يقرر النزول بنفسه الى الشعب . (أخيرا ! . .)

فى الحوار الذى دار بين الحاكم — الثائر وبين الناس انهارت قشرته الثورية الزائفة . أن هذا الثائر — الحاكم يكشف عن جهل زرى ومضحك بحال الشعب والحكم . فهو لا يعرف أن المجاعة تجتاح المدينة ، ويرى الموتى جياما فيجسبهم — من فرط رقتة — نائمين ! . . وهو لا يعرف أيضا من قاضي القضاة فى المدينة التى يحكمها ، وطبيعى أن ينفذ الناس من حوله ، وأن يعود للسيد أحمد — الذى اشتدت به الحمى — ينمى اليه خبيثته ويشكو هزيمته . ولنلاحظ : أن هذه الهزيمة تأتى من داخله لا من خارجه : « ائى لم أعد من كنت ؟ أنت تظن أن الذى يقف أمامك هو متولى الثائر الغضبان . . لكن يا سيدى أنت واهم فما أنا إلا حاكم كبقية الحكام ، ملوك وضيع من ممالك السلطان . . ما السبب ؟ . . » كيف يصنع الانسان ما يريد ، والذى يتحقق طول الوقت هو عكس ما يريد ؟ . . والعيب كامن فى الناس : « النار قد انطلقت فى قلوب الرجال ، والناس يفرون كالجرذان أمام من كانوا السبب فى شقائهم . . » باختصار وفى كلمة واحدة : أن الناس لا تستحق الثورة من أجلها .

محاولة أخيرة يقرر السيد البدوى أن ينزل بنفسه للناس ويطلب منهم أن يقوموا لحرب الكفار ، لكن الجياهير السانحة الجاهلة المتواكدة تنفض السيد — الاسطورة على السيد الحقيقى الواقف أمامهم ، وما دام هذا السيد الاسطورى سيهزم الكفار ويخلص الاسرى فلينصرفوا هم الى هومهم . ويسلم السيد أحمد بهزيمته ، ويشكو لمتولى المهزوم القديم : « نحن يا متولى لا نصنع ما نريد لاننا لا نملك أن نكون فعيم إذن نريد ، وقيم نكون ؟ فهم السير والحركة ، والصمت الجدى والسكون ؟ » .

هذه هى دعوة السيد أحمد البدوى المهزوم . لا جدوى من الإرادة والسبر والحركة ولا طائل وراء عمل الإنسان من أجل وجود أفضل ، أطبق الظلام ، وأغلقت كل المنافذ وذهب السيد البدوى ليوت مهزوما ، ولم يبق لنا إلا أن نرتضى كالموتى فى انتظار ما سيكون ! .



إذا كان هذا حال الثائرين والحكام فما حال الشعب ؟ ! . من اللوحة الأولى الى الأخيرة ترسم مسرحية رشاد رشدى صورة مهينة ومقرعة للشعب : جاهل ومتواكل لا يطرب الا للطعام والجنس ، شعب ينصرف من أى مصلح أو داعية أو ثائر ، ولا يجتمع الا حول الحاوى والراقصة التى تحبل الصاجات وتلثج فى كلماتها المخنثة . وليست هذه صلة من عندنا .. فهذه الراقصة الفاتنة التى تتلوى بالصاجات ليست فتاة لكنها فتى . وهذا لا يكفى .. فتاة فتاة هذه المرة مفكرة فى ثياب فتى .. والحاوى أبو الذهب لا يتبنى فى حياته شيئا الا أن يغير أمارته فى كل ليلة .. « ليلة تبقى روحية ، وليلة درية ، وليلة بدرية ، وليلة سنية .. الخ » ، وهو يعشق الفتى المتكرر ويصر على الزواج منه ، وتجمع أمارته القديمة المهر حتى لا يطلقها .

ثم هو شعب تختطف نسائه وتفتصب ، لا يهسم أن كان نائما أو مستيقظا ، وهو لا يفعل شيئا سوى أن يغنى مواويل العشق والالتئاع الجنسى المحرق ! .

والاصوات التى ترتفع ضد الفساد والظلم اصوات خافتة وهاذية : الملوانى ، الذى يجعب الماضى والحاضر ، له بيت وأبنان ، يصر كل منهما على أن يهدم ما يبنيه الآخر، هكذا يظل البيت دون بنين، ثم يأتى الى القاضى يحكم بينهما فيموت القاضى قبل أن ينطق بالحكم ، ويقول الملوانى أن الحق قد مات ، وهو يواصل فى الفصول الثلاثة نواحه المتصل ، كتذير الشؤم : « بلدى يا بلدى .. بلدى يا بلدى .. » وهناك « خلوصى » ، الثائر المتشدد فى البداية ، الخائر فى النهاية ، يحتفى بالحاوى ويلسوذ به كى يجعب له الناس فيتحدث الزهم ، ثم يصسجه الى المعفى كى « يأخذ التعميرة .. » ، وهاتان الشخصيتان : محل ولحط (لاحظ الاسماء ..) يقصد بهما رشاد رشدى « أولاد البلد » ، فهما يتحدثان لهجة أبناء البلد بسوقية وغلظة وبذاءة ، ويلتحقان « بالثائر » خلوصى ، ويشتركان معه فى العمل من أجل الحصول على « ثمن الدخان » ، ثم يقوم أحدهما بتسليمه لرجال الوالى ..

ومنذ البداية تؤكد المداحة حقيقة هذا الشعب : « طبعا لا أحد سامع

ولا حد عاوز يسمع ، الناس زى ما شفنا ، فاقدين الاهتمام ، عايشين بش علشان ياكلوا ويشربوا ويضحكوا ويلعبوا » . أما اذا حدثت المعجزة وتحركوا او ثاروا فمهم لا يفعلون شيئا سوى أن يأتوا بالقاضى المصزول، نيكويه حمارا بالمقلوب ويزفونه فى الحوارى والطرقات . حتى الشخصيات التى يفترض أنها ثورية فهى تتعالى على الشعب ، ومتولى يعبر عن تعاليه هذا فى صورة تبليحة ويكشف عن فهمه المشوه للثورة .. ثم أستبع الى المداح وهو يقول : « الناس كلها بقت شهود زور وبهتان » . وهى تخطف الرغبة من يد الحاوى وتتقاسمه ، ويهبط ستار الفصل الثالث عليهم وكل يبحث عن همه : والحاول يعرض العابه ، والملاوى ينوح معددا على بلده وبيته ! ..

فى الحقيقة .. لم يترك رشاد رشدى صفة واحدة يمكن أن تهين الشعب ولم يلصقها به . والكلمات كثيرة فى طول الفصول الثلاثة التى تؤكد بأسه بن الشعب ، وقرغه منه ، وتعاليه عليه ، والشخصيات التى يزعم أنها ثورية شخصيات مسطحة وباهقة ، ومهزومة منذ البداية وهزيمتها تحسب عليها وعلى مؤلفها ، لا على الناس ولا على فكرة الثورة، ودموة السيد أحمد البدوى دموة مخرقة فى المثالية والغموض ، وانعزاله عن الناس هو دموته وفشله فى الوقت نفسه ودعوته الى الزهد فى الدنيا دموة مرفوضة ومجوجة . مآلثائر الحقيقى يريد الدنيا والاخرة معا .. وقد علمنا التاريخ أن أكثر الناس افاضة فى الحديث عن محبة الله والدعوة الى الزهد فى الحياة الدنيا قد اتخذوا غالبا من قولهم هذا احابيل يخفون وراءها شيئا هو نقىض المحبة ، هو افساد لكل العواطف الانسانية الحقيقية وتشويه لها .



أنا لا نطالب بالمنع ولا المصاراة . لكننا نقول فقط أن تقديم عمل مثل هذا العمل ، يعرض على الناس مثل هذه الرؤية المشوهة للثورة ، والمتعالية على الشعب المحترقة له فى نفس الوقت يجب أن يكون موضع حوار ونقاش حقيقى . من أجل هذا ناقشنا هذا العمل .. وندمو الى مناقشته .

✽ ليلة في مسرح .. يوسف وهبى ✽

الصور القديمة .. والبديل الغائب (✽)

أخرجت الأرض أثقالها ، قدم يوسف وهبى أعماله القديمة : كرسى الاعتراف ، بيومى أفندى ، الأخرس . والليلة يقدم : بنسات الريف : عجوز اقترب من الثمانين يؤدى دور وكيل نيابة شاب ، يغرى فتاة مسن فتيات العزبة بخاتمه الماسى ويفتصبها فى ليلة سكر ، فى الصباح التالى ينسى كل شيء ، تحمل منه الفتاة ، يتهبها بسرقة خاتمة ، يثور أهلها على أبنتهم السارقة فيسلونها الى السجن (رغم أن البك العظيم تنازل عن حقته) ، فى السجن تلد الفتاة ، وتخرج لتعمل فى حى المومسات (الذى ينصب على المسرح بكل عهره وتبذله القديم) ، يتقدم العمر والعمل بالبك . هو الآن رئيس محكمة يحاكم ابنه بتهمة السرقة .. الخ ... الخ .

كل الفواجع آخذ بعضها برقاب بعض . لم تبقى مناحة لم تنصب على المسرح . يوسف وهبى يتهدج بصوته ، ويتطوح بغلظة وغلظاة على المسرح ، يدخل فى قافية لفظية متصلة حول المهن والحرف .. الإيهادات والاشارات الجنسية تتطاير فى جو يفوح بعفن قديم . الرواية تعرض مفهومها للشرف لا يعرف يوسف وهبى شيئاً سواه ، فى موقف كهذا قال كلمته التى أصبحت مسخرة : شرف البنت زى عود الكبريت ! .. حادثة غير معقولة ولا منطقية ، ومفهوم يتخلف للمرأة والشرف .. مفهوم يعكس صورة العلاقات الاقتصادية القديمة التى ترى المرأة كالكفن ، كالكسلة : لا بد أن تحمل الختم بأن أحدا لم يملكها من قبل ، وتصور مهمين للفلاح الذى يتنازل عن كل شيء فى وجوده من أجل أن يريق الدم على الشرف الرديع ، قانع بقره .. أو يجب أن يقتنع ، ما دام شرفه (بهذا المفهوم الفبى الضيق) سلبها لم يمس . وسفرية قاسية وغلظلة بسكل فئات الشعب ومحاولة لعرض مشاكلهم (من فوق) ..

✽ مجلة « روزاليوسف » ، ١١/١١/١٩٦٨ .

وحتى تتباسك الذات النرجسية الجريئة ، التى هى محور العمل كله ، لابد أن يتقدم نحوها كل الأبطال بالدعاء والنفاق والمق الرخيص ، هذا البطل الخرافى العظيم لم يرتكب اثنا ، حتى الجريمة — الأم التى أفرخت كل هذه الفواجع قد ارتكبتها وهو ناقد الوعى «تحت تأثير المسكر» ، هكذا قال .. وحتى ينافق الجميع — ويحظى وحده فى النهاية بكل الإعجاب والنبيل — يركع رئيس المحكمة تحت اقدام المومس يستجديها الرحمة، لكنه يفضل ان تموت حتى لا يحل عبثها ، هو المؤلف والمخرج والممثل الاول وصاحب الفرقة نهل يملك ان يحاسبه احد ؟ ..

ليست كل زبالة الماضى جديرة بأن توضع فى المتاحف . وليست المشكلة أن يوسف وهبى يقدم لنا يحل مضمونا متخلفا (او سلطنا بأن هذا يمكن أن يوجد أصلا) ، لكنه لا يقدم لنا على الإطلاق . وليس بوسع احد أن يقول أن هذا «مسرحة» الا لو اعتبرنا أن المسرح هو مجرد الصعود الى الخشبة والهضبة من فوقها بكلمات هادرة ، والتطوح على طول الخشبة وعرضها ، والصياح والضجيج ، واستجداء الضحك بزغزغة غليظة ، واستدراار التمدوع بالنذب والنواح والفواجع المتراكمة ..



مركت عيني جيدا وثلثت حولى . لم أجد جمهور الأندية يلبس الطرابيش ، ويحمل العصي والمنشآت ، لكننى رايت شيئا آخر : مسرح الجمهورية ملئ بمق طائفة ، ومحل الفراشة المجاور أفرع كل كراسيه فى طرقات الصالة وأعلى المسرح — حيث وجدنا مكانين بصعوبة — بطلىء بالناس . ولنلاحظ : أن فرقة يوسف وهبى قدمت اثنتى عشرة ليلة عرض ، بلا اعلانات فى الصحف ، ولا أميشتات فى الشوارع ، ولا كلمة نقد واحدة ! ، قال بعض العاملين فى المسرح أن هذا لا يحدث الا نادرا (محمد عوض أو أمين الهندي يمكنهما أن يفعلا هذا .. أحيانا) . قلت : وبقيّة عروض مؤسسة المسرح بدون هؤلاء ؟ .. ضحك محدثى فى ادب . حتى هذا الابتلاء ربما كان كاذبا ندعوات المؤسسة كثيرة ، ولذا يدفع الموظلون والعاملون ، والصحفيون والفنانون ، ومن يلوذ بمن يلوذ بهم ثمن التذاكر ؟ .. هنا : ليست هناك تذكرة مجانية واحدة ..

نماذج من الجمهور تمنيت لو رأيتها فى مسرح يعرض عملا يمكن أن يضيف شيئا لفكر الانسان أو وجدانه ، يزرع — ولو نبذة ضئيلة — فى الايمان بقيّة ما ، يقدم شيئا يمت الى الامتاع الفنى ولو بأوهى الصلات : عامل جاء الى المسرح بملابس العمل ، مجموعات من العمال — العمال حقاً لا أفنديتهم — سيدة فى ملادة ترخى البيشة على وجهها حتى لا تحلق فيها عيون الجالسين ، رجل مقطوع الساق يذهب على عكازه المعدنى

ويتاحل كى يصعد درجات السلم ومعظم الجمهور شباب وفى منتصف العمر : هؤلاء الذين لم يعرفوا « مسرح رمسيس » ولم يعيشوا أيام عماد الدين ..

ليس من حقنا أن نوجه اللوم لجمهور جاء وراء الصور القديمة .. السيدة أمينة رزق قوبلت بتصفيق حاد ومتواصل لا تحظى بجزء منه حين تؤدي دورا فى عمل كبير وجاد ، هذا التصفيق والناس مختلفون حولها : هل هى أمينة حقا أم ممثلة أخرى ؟ .. لكن سحر الصورة انقضية تغلب : ما دام هذا يوسف وهبى .. فمن تكون سوى أمينة رزق ؟ .. ودوى مزيد من التصفيق ..

السؤال الحقيقى هنا هو : أين البديل ؟ ..

مؤسسة المسرح قامت فى بلادنا منذ ما يقرب من عشر سنوات ، لكنها الآن تنفق على العاملين أضعاف ما تنفق على الاعمال . أنصف نغمير ولم يرتفع ستار فى مسرح واحد من مسارحها .. المسئولون فيها يقولون : المؤسسة بلا ميزانية : لا تكفى الا لعروض الافتتاح . وبعدها ؟ الله كريم ، أن وافقت وزارة الخزانة ووجدنا اعتمادات إضافية قدبنا عروضا أخرى . وأن لم نجد .. فلاحيلة ..

العرض الواحد فى مؤسسة المسرح يتكلف ما يكفى عشرة عروض ، وليس فى الامر مبالغة . فإذا قسمنا ميزانية المؤسسة على عدد العروض الجديدة التى تقدمها لكان حاصل القسمة رقما مزعجا . إذا أخرج المخرج مسرحية تقاضى عنها اجرا اضافيا ، وسيقولون لك : انه يتقاضى أجره الاصلى من حيث هو مخير أو موظف كبير ، أما حين يخرج فلأبد له سن اجر آخر من حيث هو مخرج . والموظفون الكبار يتقاضون أجورا إضافية ، وسيقولون لك : ان هذا ممثل — أو موظف — فى المسرح الثلاثى ، وحين يؤدي دورا فى مسرح آخر فلأبد من اجر آخر ، أضف الى ذلك : جيش الموظفين والفنانين والعاملين فى الخطوط الخلفية ! ..

وبعد هذا كله ، لا نجد مثل هذا الجمهور المتراحم كى يدفع لمن مقامه . اتنى لا التى الفبار فى وجه الجميع دون تمييز لكننى أقرر ما أراه حقيقة جديرة بالتقرير : حركة المسرح الجاد — التى بدأ حينما نبأت فى طريقته للنمو والاستواء والازدهار — مهددة بالتراجع . المولدrama والاستكش والتسلية الخفيفة أو الخبيثة ، تتاهب كى تصبح سيدة الموسم ، والفرق الخاصة تبدو مخرجا من الأزمة : تعد بجمهور وتعود بريح ، وعدد من الممثلين والفنانين الذين كان يمكن أن يكسبهم المسرح

الجاد يتجهون اليها ويكتبون لها ، وقد يفكر الواحد منهم بان يكتب ببيع
اللب والفشار .

في المؤسسة التي هي — بحكم قيامها نفسه — تحيي المسرح الجاد
وتؤصل جذوره تبدو المشاكل متراكمة بشكل مثير للقلق ، في وقت يتزايد
فيه ازدهار المسرح التجارى ، واذا استمر الحال هكذا ، فقد ينتهى دون
أن نشعر بانحسار توجيه الدولة لهذا الفن ، وتسليمه الى المسرح الذى
لا تحكه سوى قيم شباك التذاكر ، لينزوى المسرح الجاد ، بعيدا متواريا .



يا عزيزى يوسف (بك) وهبى بأعوامك الثمانين ، وطربوشك المائل
الى اليمين : تبعث الصور القديمة في غيبة البديل الحقيقى ، واذا فشلنا
في أن نقدم فكرا ولما جديدين ، فلا يجوز أن نلوم احدا اذا استبدت الصور
القديمة ، وخرجت الموتى تهرج الاكفان .

على جناح النبريزى .. والمائدة الوهمية (*)

« أطلق لخيالك العنان ، تجدنى عند آخر حد يبلغه تصورك ، واعلم ان احلام الناس ستساعدك لانها سترافقك ، وهى اقوى اجنحة من احلامك مهما نمطت .. » .



انطلق الخيال فاصبح الامير على جناح النبريزى — الحسبوك المنلس — صاحب اموال لا يحصيها الحصر ، تافلته اولها فى بلاد الصين .. و آخرها جبال باركة فى بغداد .

وانطلق الخيال فتحقق العدل فى مدينة بعيدة : أصبحت خزائن الملك خاوية ، وتداولت ايدى الناس ما كان مكتوزا فيها من الذهب .. وزع الشهبندر والتجار المال على المعوزين ، أصبح الحرفيون أصحاب دكاكين صغيرة .. وتحدث العالة بأهر الصادر والوارد .. اما الصناع والفقراء فقد احبوا الرجل الذى نثر عليهم الذهب والابل .. واثمر الخيال — كالزواج الحقيقى — اطفالا لهم رقة الحلم وعذوبته .

وانطلق الخيال كذلك . نفيل لصاحب الجراب ان جرابه قد حوى الدنيا وما فيها . وبعض ما فيه : خزائن سلاح وبساتين وكروم وتين وتلحاح . وصور واشباح وقناتى واقداح وعرائس ومخانى واقراح ..

والخيال منطلق منذ المشهد الاول : فقد اكل جناح من مائدة وهمية فشبع وتلذذ ، وجاراه تابعه ملاحكا فى بداية الامر (لكنه احس لسبع السوط الوهمى على ظهره) .. امام هذا الخيال تساوى الامير وتابعه ..

كل يستشعره بقدر مساو لكن شيئا يحدث : يصدق على جناح

(*) مجلة « روزاليوسف » ، ١٩٦٨/١٢/٩ .

(م ٨ — مساحة للشوء ..)

الايهام فيتحول عنده لتوهم ، ويبقى التابع حتى النهاية ، قدماء راسختان في طين الأرض ، عاجزا عن التحطيق .. والتصديق ! ..

شيء آخر يحدث بالمقابل فيعيد كفة الميزان لصالح الایمر (واستدقائه الفقراء) : يفتح قلب الاميرة الرقيقة لملى جناح ، فترى الروح تدب في الاشياء الجادة ، وترى أن الجزء الذى لا ينقسم من كل شيء ما هو الا قهقم صغير فيه جنى خطير ، وتصدق أن لملى جناح التبريزى قافلة في الطريق .. وتتمنى أن يستولى الخيال على المدينة ولو مرة واحدة ! .

الخيال ليس نقىض الحقيقة لكنه نقىض الواقع ، فالاحلام — احلام اليقظة والنوم — حقيقة وأن لم تحدث في الواقع وصور الفس واللعب لها دلالاتها ومعانيها وأن لم تتجسد في واقع ما حدث وتشغل حيزا من المكان والزمان . الخيال هو جنين الواقع على نحو ملتبس لم يتحدد ولم يتشكل . واعظم منجزات العلم بدأت احلاما تراود خيال المخترعين والمفكرين (والجزء الذى لا ينقسم من كل شيء فيه حقا جنى خطير) .. وقبل أن يصوغ الانسان بحثه عن العدل في فلسفات ونظم متكاملة حكاه روايات واساطير ، وتوهمه رؤى واحلاما .

لكن المسألة — كما يلاحظ الفريد مارج في التعليق المنشور بعد نص مسرحيته — « اننا عادة نفر المزاعم الخيالية أن اتخذت صورة المراح او الفن بل ونبتهج لها .. ثم نفقد مرحنا فجأة اذا تبينا أن المرحه اسباب اكياس النقود » . وهذا حقيقى تماما . وفي المدينة البعيدة كثر الثراء وازداد عدد الشحاذين ، .. « لأن الثروة العظيمة تسهل التنافس والنظامن فيسقط الضعفاء بكثرة . وتذهب شراهة الاغنياء كلها ضاقت حلقة المتنافسين » .

لهذا احب الفقراء التبريزى وكرهه التجار ، احبه هؤلاء الذين سينصلح حالهم اذا أعيد توزيع الثروة وابتاس له هؤلاء الذين سيخسرون ، ولهذا أيضا قرر الملك والشهبندر والتجار قطع الأبل ومواجهة الجمعية ، ووضع حد لهذا الخيال الذى يتهدد ثرواتهم . واجتمع الفقراء — في اللوحة الأخيرة — ليشيروا اشارة الوداع للحلم الجبيل الراحل عن مدينتهم .



من النبع الدافق الذى احسن استغلاله : من حكايات الف ليلة وليلة اختار الفريد مارج ثلاث حكايات متباعدة : حكاية المائدة الوهمية (مزين بغداد ، الجزء الأول ص ١٠٢ طبعة المكتبة الغجارية) ، حكاية معروف

الاسكافى (الجزء الرابع ص ٢٨٨) ، ثم حكاية الكردى والجرباب (الجزء الثانى ص ٢٠٠) . ورأى الفريد بين شخصيات الحكايات الثلاث جامعا واحدا : كلها تقوم على الإيهام بوجود ما ليس موجودا فى الواقع ، وهكذا يلفظ الجائع من اكل طعام لا يراه ، ويصدق صاحب الجرباب ان جرابه حوى الدنيا وما فيها .

ويعلن قفة عن قافلة سيده التبريزى التى ستأتى لتفثر الخمر والذهب فى كل مكان .

ومن وحى أحلام الطفولة ، وأشواق الراشدين نسيج الفريد ملامح هاتين الشخصيتين : هذا الثنائى الجميل الرقيق : على جناح « مغامر مسلوك ، مترف ذكى ، جسور مرح . متلاف حائق . ممثل خيالى . شارد فى عالمه الخاص ، محب للحياة والجمال ، طالب عدل .. » وتابعه قفه : « ساخر مسلوك ، مدبر واقعى ، متشبث بالممكن ، محب للحياة والمرح ، كبير القلب متواضع الأحلام » .

ومن التقابل بين هاتين الشخصيتين ، والتقابل بين الإيهام والتوهم ، القول بهجاء القافلة وانتظار مجيئها ، من التقابل بين رؤية العين التى لا تصدق شيئا إلا ان عرته وعرفت ملمسه ، وبين رؤية الخيال المتطلق عن بذرة الواقع : رغبة لا تحددها آماني ، من هذا التقابل تنبع الكوميديا فى هذا العمل الرقيق المبهج .

وليس لنا ان نخاف جموح الخيال ، لأنه ينطلق عن بذرة الواقع . او على وجه التحديد ينطلق عن بذرة « رغبى الواقع .. » . والزيتونة التى يجدها القناخى فى قاع الجراب الذى تصور كل من المتنازعين عليه انه يحوى الدنيا وما فيها ، فى بطن عمر الخيام تتحول الى دم يجرى الى القلب العظيم فيخفق بكل معنى عظيم وفى بطن المجدد بن سينا تتحول الى نسيج من نسيج عقله الرائع وتلهبه كل فكر رائع .

يقول قفة — او كافور كما يصر سيده على ان يسميه :

قفه : انا أعرف من ضيعنى ..

على : من ضيعك ؟

قفه : ثلاثة : أولهم قافض سحب رخصة اخى أبى الفضول الحلاق فصار على ان ارتب له ما يعيش عليه ، وثانيهم اخ كسلان وصاحب

ومتفطرس اسمه بقبك لأبد أن أرتب له أيضا ما يعيش عليه ، هربت منها وتركت البلد فوتمعت في الثالثة . والثالثة ثابتة : أنت ! ..

هذه الاحالة الى العلبين السابقين للفريد فرج المستمدين من الف ليلة وليلة (حلاق بغداد ، بقبك الكسلان) تعنى شيئا : انها تعنى رد الفضل الى اهله ، والاعتراف بدين المؤلف لهذا الكاتب السعبي العظيم المجهول .. او فلنقل : لجماع رغبات الناس المحيطة ، وبحثها عن يوتوبيا خيالية تعاد فيها توزيع الثروة ، ويتحقق العدل الاجتماعى . وبين قفة وأبى الفضول كثير من علاقات القرى .. انها أخوان بالفعل لا بالتوهم ، لكن قفة يتجاوز أبى الفضول ليقدم لنا شخصية «الأليكانو» — الخادم الذكى المرح ، الحاضر البديهة ، اللاذع النكتة — الذى عرفته « الكوميديا ديلازتى » في كل مكان . وربما كانت هذه المسرحية اقرب أعمال الفريد للكوميديا ديلازتى ، فكل شخصياتها انباط : الخادم والأميرة والمملك والقاضى والشهيندر ، والمهرجان اللذان يقومان بشاهد البانتويم ويؤديان الاغاني .

ولن نقف لنشقى قلب العصفور الاستوائى الجبل بحثا عن قلبه لنمنع فيه تزيينا وتثريحا ، لن نقف لنتساءل : ما هى هذه القائلة ولاى شيء ترمز ؟ .. ما هذا الذى يأتى ولا يأتى ؟ .. ان هذا يفسد كل شيء .. القائلة ؟ .. مجرد صياغة لأمل الانسان الذى لا يهدأ دائما — والذى تخطف صياغاته من زمان لزمان ومن مكان لمكان — في تحقيق العدل الاجتماعى والسلام .

هذه مسرحية تعتمد تماما عن أى احياء بالواقع . انها « فانتازيا » خيالية ببهجة يحيطها رفيف الحلم وشفافيته ، وتؤكد اللغة المستخدمة نسبتها الى هذا العالم الخيالى الممتلئ بالأطياف والمردة والأميرات الجيالات وأماكن حدوث ما لا يحدث في الواقع . ان اللغة هنا متميزة تماما .

انها ليست الفصحى ، وليست العامية .. لكنها امتداد لتجربة الفريد في حلاق بغداد : محاولة تطويع التراكيب العامية للشكل الفصحى من ناحية ، واخضاع تراكيب الفصحى لهجة النطق العامية من الناحية الأخرى .

اللغة ، والديكور ، والأضاءة . ثم الأداء يجب ان تسهم جميعا في خلق هذا الجو الخيالى الذى تدور فيه أحداث المسرحية ، وقد ترك الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى — جريا على أسلوبه في الإخراج — للكلمة والممثل

أن يضيفا معظم التأثير ، وهكذا توارث عناصر كان يمكن أن تساهم أكثر وأكثر في إبراز هذا الجو الخيالي الحالم . والأغاني والرقصات التي قدمت كقواصل في العرض تستحق الإشارة : أنها لم نصف شيئا إلى المسرحية بل ربما كان عدم احكام خطوات الرقصات بوجه خاص شيئا تملج له الجو العام للمسرحية ، أما كلمات الأغاني — خاصة تلك التي كان يؤديها المهرجان بين المشاهد — فقد بدت ركيكة لدى مقارنتها بالحوار الذكي المرفف الذي تضمنته المشاهد ، ربما كانت الأغنية الوحيدة التي أضافت شيئا هي (تنعيم) الحوار الذي يدور بين قفة وجبوع الفقراء حول ثروة التبريزي في الفصل الأول .

أما الأداء فقد حقق أبو بكر عزت (على جناح التبريزي) وعبدالمنعم ابراهيم (قفة) مستوى طيبا ، لكن بعض الملاحظات هنا ضرورية . أن أداء الأستاذ «أبو بكر» في الفصل الثاني يفتقد شيئا هائلا : أن التبريزي في هذا الفصل ينتقل من الإيهام إلى التوهم ، بعبارة أخرى : أنه أصبح الآن يعتقد بوجود القافلة ومجيبها ومن هنا فإن لمسة جدية يجب أن تضاف إلى أدائه ، حتى تضع الحد الفاصل بين المبرر والنصاب ، بين الممثل والمجتون ، أن أداء «أبو بكر» في المسرحية كلها كان يهدده خطر استطاع الأفلات منه : وهي أن يؤدي دوره كما تؤدي الأنماط « المحتال الشرير » ، وكان هذا يمكن أن يؤدي بالمسرحية كلها ، لكن « أبو بكر » استطاع أن يفلت من هذا الشرك . . وكان أدائه ناعما في انتقالاته على طول الحالات النفسية التي يعاينها التبريزي .

وكان عبد المنعم ابراهيم على مستوى طيب حقا ، لكنني لازلت أعتقد أن إمكانياته أكبر وأعظم من أدائه لهذا الدور ، فقد أحسست به في مشهدين أقل مما يمكن أن يعطيه : مشهد اللعب بالعروسة الذي لم يوفه حقه ، والمشهد الأخير الذي يزعم فيه أنه دليل قافلة التبريزي .

ملاحظة أخيرة أحب أن أقولها للأستاذ عباس فارس : أن إضافاته للنص ، وخروجه عليه يمكن أن يكون مبررا لو لم تكن الإمكانيات الكوميديّة متوفرة في العرض ، أما في هذا العمل فأننى أعتقد أن التزام الأستاذ عباس بالنص سيكون أفضل له وللعمل المسرحي على السواء .

✽ عودة المسرح الحر ✽ بين الدراما .. وشباك التذاكر (✽)

بمد احتجاب طويل ، عادت فرقة « المسرح الحر » تقدم أعمالها من جديد . والذين يعرفون تاريخ المسرح المصرى فى سنواته الأخيرة لازالوا يذكرون الدور الذى لعبته فرقة « المسرح الحر » فى هذا التاريخ . كانت أولى الفرق المسرحية التى قدمت أعمالا مسرحية مستجيبة لخطو التطور الاجتماعى الذى أصاب المجتمع المصرى بعد ١٩٥٢ ، وكانت تضم عددا من المع العاملين على مسارحنا اليوم . فهذه الفرقة — التى بدأت تقدم أعمالها فى ١٨٥٢ ، ١٩٥٣ — قدمت مسرحيات تناقش عددا من القضايا الاجتماعية التى طرحها قيام ثورة ١٩٥٢ وسقوط النظام القديم : قدمت مسرحيتين عن الاقطاع ، وتحالفه مع الاستعمار لقهر الشعب فى أعمال مثل « الأرض الثائرة » و « الرضا السامى » ، وناقشت قضية المرأة العاملة ونزولها الى مختلف مجالات العمل فى مسرحيات مثل « ماهية مرأتى » و « مرأتى نبرة ١١ » ، ثم قدمت دراما التغير الاجتماعى فى أوضح صورها عندما احتضنت نعبان عاشور فقدمت أعماله الأولى : المغناطيس (١٩٥٥) ، الناس اللى تحت (١٩٥٦) ، كذلك قدمت الفرقة رشاد رشدى مؤلفا مسرحيا فى عبلية الأولين : الفراشة (١٩٥٩) ، لعبة الحب (١٩٦٢) واتجهت الفرقة الى الإعداد المسرحى فقدمت عددا من أهم أعمال نجيب محفوظ : زقاق المدق ، بين القصرين ، قصر الشوق .

هذا العرض السريع لما قدمته فرقة المسرح الحر قبل احتجابها يثبت حقيقة هامة : أن هذه الفرقة استطاعت أن تصرف مكانها من قضية التطور الاجتماعى وأن تلعب دورا تديما وأضحا على المستويين الفنى والفكرى معا . هذه الحقيقة نفسها لابد أن تقودنا الى السؤال : حين عادت فرقة المسرح الحر الى الظهور ماذا قدمت ؟ .. هل استطاعت أن تدرك مكانها القديم وسط ظروف متغيرة ؟

(✽) مجلة « المسرح » ، فبراير ١٩٦٩ .

فلنعرض للمعلمين اللذين تقدمتهما الفرقة قبل ان نضع اجابة للسؤال :
(برعى بعد التحسينات » من تأليف فاروق حلمى وأخراج عبد المنعم
مديولى ، ثم « ميرامار » ، رواية نجيب محفوظ ، من اعداد وأخراج نجيب
سرور .



المسرحية الأولى كوميديا ، تعرض التقابل بين عالمين : العالم الذى
ينتمى اليه برعى « قبل » التحسينات ، والعالم الذى أصبح ينتمى اليه
« بعدها » . التقابل بين هذين العالمين هو الخط الواحد ، أو الجبل
الواحد الذى تنافر عليه غسيل المسرحية . هذا الجبل الواحد يمتد على
النحو التالى : برعى تاجر مخدرات محكوم عليه بالاعدام لانه قتل اثنين
من رجال الشرطة ، برعى ينتمى للعالم « السفلى » تماما ، ويقيم فى
« حارة القروء » ، وهو يختر بين الاعدام أو ان يصبح « حيوان معمل »
يجرى عليه احد الأطباء عملية زرع مخ . هذا الطبيب ليس مهتما بالعملية
لوجه العلم وحده ، ولكن لوجه اخوته ايضا : ارملة الكاتب المعروف الذى
لقى مصرعه (فى حادث سيارة بالطبع) والاخت — الأرملة الطويلة الرقيقة
التي تنتمى لعالم راق ومغفى — تطمع فى أن تؤدى تجربة زرع مخ زوجها
مكان مخ برعى الى معرفة مكان اموال خباها زوجها الراحل قبل أن يموت .
هكذا اذن تتم الصفقة : يوافق برعى على اجراء التجربة لا هربا من
الاعدام فقط ولكن طمعا فى الأرملة الجميلة أو خادمتها المثيرة .. لا يهم ..
وتوافق الأرملة من أجل المال . ولان برعى ينتمى الى العالم السفلى من
كل الوجوه ، فسيظل حبيسا فى سلاسل الفيل الانيق .. لكنه يتمرّد ،
ويزق آخر رواية كتبها الزوج الراحل لانها لم تعجبه ، وكتب رواية أخرى
« بذرة » اسمها السيقان العارية ! هذا التحول غير مدهش ، فعقل برعى
فقط هو الذى أصبح عقل الكاتب العظيم .. أما احساسه وغرائزه فلا
زال تلك التي جاء بها من عالمه السفلى . من الآن سيمسح برعى هذا
المسح . وحين تحصل الأرملة الجميلة على اموال زوجها ، وبعد ان يتمرّد
برعى ثابر بطرده . والى عالمه السفلى يرجع برعى متهورا . ماذا وجد
(أو وجدنا نحن) فى عالمه الأول ؟ ..

الفصل الثانى يبدأ بداية « موفقة » تماما : وصلة رشح بين ائبسة
المعلم برعى وجارتها ! وشيئا فشيئا يتكشف لنا هذا العالم . فبنت المعلم
برعى يختلف على الزواج منها ثمنونجان من هؤلاء الذين يعيشون فى حارة
القروء : مهندس صبي المعلم فى المقهى الذى يملكه ، وهو بلطجى غليظ ،
وحسونة صبي العائلة ، القواد ، الذى يقوم بكل المهن الحقيرة فى آن واحد
ويزعم دائما انه معلم . بين بلطجى وقواد .. ماذا تختار الفتاة ؟ . لقد
اختارت القواد على أى حال .. فهو أندى ! ، الفصل الثانى كله هو

هذا الفسيل الرث الذى تفوح رائحته المنتنة من طول ما نشر على مسارح
روض الفرج وعماذ الدين : احتفال بعودة المعلم برعى الى بيته تصعد فيه
راقصة وتخت على المسرح (ولينها كانت راقصة محترفة !) النفور بين
برعى وامراته ، هى متهاكة وهو معرض ، ومشاهد نهالكها كثيرة
متمعدة ، والبنت الناصحة تنصح ابها بان تبالح فى اغراء ابها عل برعى ،
ولكن لا جدوى . ويلجأ برعى الى حسوبة القواد ليأتى له كل ليلة بامراة
.. لكن هذا ايضا لا ينسىة الأرملة الجبيلة التى تنهى للعالم الساحر ،
عالم التقاء والنور والحسن ، عالم الناس الى فوق .

يبدو برعى مضحكا وهو يصر على ان تتعلم ابنته والا تتزوج الا
رجلا مثقفا . هكذا يقول له عقل الكاتب العظيم المرحوم . وتبدأ رحلة
النسلق فينتقل برعى وابنته الى المعادى بعد أن تخلص من زوجته
القديمة التى لم تستطع ان تهزم روح « حارة القروء » فى نفسها ، وهناك
عاشا معا ، وفوجئنا بالبنت التى كانت تصور الوحي وحلا فى الفصل
الاول وقد تحولت الى بنت بورجوازية تلبسها وملبسها ، ثم
تم تسلقها على نحو رسمى وشرعى .. فتزوجت مهندسا ينتهى الى هذا
العالم الخلاب ، انه ينتهى الى الأرملة الجبيلة لحما ودما ، فهو ابن
أخيها ، ويتدشن قبول الفتاة فى هذا العالم على حين يظل برعى واقفا
على اعنابه . وتحاول « المسرحية » اضاء مسحة كاذبة وبالية حول
برعى : انه يكتب عذاباته وتزقة بين العالمين روايات نقرأها الأرملة
الجبيلة لتتفضل وتتأثر بها . لا يجدى هذا كله شيئا . لقد كسب برعى
عقلا فى صفة واحدة ، كان فيها حيوانا فى معمل : شيء لا حيلة له
فيه ولا فضل له فى حدوثه ، لكنه لا يستطيع أن يكسب شيئا آخر ،
وحين تسو عواطله ومشاعره فهم تصطم بجدار الأرملة المتعالية
المتأنفة : التجسيد الحقيقى لعالم النور .. عالم الناس الى فوق !

لا يعينى ان يكون هذا كله بوعى من المؤلف أو دون وعى . قلت :
فلاحاول ان أؤدى للحرفة حقها ، بحثت عن النص الاصلى للمسرحية
لكننى لم أستطع ان أأثر عليه . النص الاصلى — والقول هنا للاستاذ
صلاح منصور — مختلف مما قدم على المسرح بعض الشيء ، لكننى لم
أستطع ان أعرف أى المشاهد اضافها عبد المنعم مديولى وأبها حذفه ،
من هنا فان العرض الذى قدم على المسرح حوالى ٦٠ ليلة هو مسئولية
المؤلف والمخرج معا .

وعبد المنعم مديولى — مؤلفا ومخرجا ومثلا — كحابل الوياء ،
ينشره فى الفرق المسرحية المختلفة التى يعمل لها ، ويساهم بنشاط

متعدد النواحي في اشاعة مفهوم مبتذل وخطر لفن المسرح . يحتضن هذا المفهوم أسوأ قيم المسرح التجارى ، ويضيف اليها ما تراكم من زبالسة مسارحنا في روض الفرج وعماد الدين : مسارح الشرية عن جنود الطفاء ، والمتصرين ، والطبقة الصاعدة بعد أن أثبت خيانتها التاريخية. تنغمر خريطة الناس الى فوق والناس الى تحت ، ويبقى هذا المسرح دائما وابدا في خدمة السادة الجدد ، الذين يستطيعون أن يقدموا الدم للحكة الذهبية : شبك الفذاكر لا يخطئ أبدا ! .

اهل الحوارى لا يظفون الى المسرح ، فقصارى تسليتهم اشياء اخرى ، والمتفنون هم الخطر ، لهذا يضربون على رؤوسهم من اللحظة الاولى في اى مسرحية من هذا النوع ، هم هدف مناسب للمسخرة والمرمطة ، بهدف وضع حجاب صليق بينهم وبين السادة الجالسين في الصالة : فارغى الرؤوس ممتلىء الجيوب . وتتحدد الفروق بين اهل الحوارى واهل عالم النور .. القاف تنقلب كافا ، والصاد سينا ، والذين يملكون خير من الذين يقتربون منهم ، والنعمة هنا مطلوبة ، يقول برعى « قبل التصينات .. » : هم الاندية يكسبوا حاجة ؟ انا الى بنكسب ! .. رغم أن اهل الحوارى هؤلاء فيهم كل الخسة والانحطاط الا ان بوسعهم أن يكسبوا الكثير من اتجارهم في المخدرات والقوادة والبلطجة ! .

وتقول المسرحية ايضا لا يمكن أن يلتقى العالم السفلى بعالم النور : عالم السيدات الجميلات غير المتهاككات ، والفتيات المتعلقات بذكرى الأب ، ويجب أن نلاحظ هنا أن الفتاة — ابنة الكاتب الكبير — كانت أهف الجميع في مواجهة برعى ، هذا منطق الفصل الاول ، اما في الفصل الثالث فهي تتودد اليه لأنه أصبح « أوكل برعى » ، وتصادق ابنته التي أثبتت سلوكيا ورسما الى هذه الطبقة وقضت في نفسها على رواسب حارة القروء ! .

بكلمة واحدة : هذا مسرح استهناء الطبقة الوسطى وقطاعها القادر على أن يدفع ثمن التذكرة ، الانتفاية واضحة والصفقة مبرمة : ستقدم لكل كل ما يرضيكم : الفضائل كلها منسوبة اليكم ، والشروع كلها لاصقة بأهل الحوارى ، عندنا لكم الجنس مستورا وصريحا ، في الكلمة والاشارة والاياء ، عندنا لكم ايضا السخرية بالثقافة والزراية بالثقتين ، عندنا ايضا تشكيك في قيم العلم وقدرته على أن يحقق للناس السعادة ، ولدينا — فوق البيعة — هؤلاء النجوم : صلاح منصور الممثل

المعظم ، وليلي فهمى ونمايزة غؤاد فى ادوار نهطية ، وانور محمد وزكريا سلمان يحولان أن يجعلها من دوريهما شيئا فى هذا العمل .

سقط المسرح الحر حين اختار أن يبدأ عودته الى الواقع المتغير بهذه المسرحية الرديئة والمهينة ، وحين اختار أن يسمح لعبد المنعم مذبولى بأن يقدم مفهوه المتفل لفن المسرح على خشبته ، وحين اختار أن يأخذ هذا الموضع الذى يناقض تاريخه القديم ! .



أما اعداد أعمال نجيب محفوظ فهو تقليد حسن من تقاليد المسرح الحر ، وعودته الى هذا التقليد شيء طيب ، لكننا نقول أن هذه العودة سادفت واقعا جديدا أيضا هو الاختلاف بين المرحطين الكبيرتين فى فن نجيب محفوظ . بعبارة أخرى : قد يسهل الاعداد فى عمل تقليدى البناء ، يسجل الواقع تسجيلا فنيا كأعمال نجيب قبل الثلاثية ، عنه بالنسبة لأعماله الأخيرة التى لابد تتطلب من يتقدم لأعدادها تفسيراً للعمل الشعرى المركز الذى يستخدم تكنيكاً مختلفاً ، ويقول مضمونا جديدا . من هنا نقول أن اعداد عمل مثل « ميرamar » للمسرح أمر يختلف من اعداد « زقاق المدق » أو « بين القصرين » .

وفى كل الحالات فإن الكاتب الذى يعد عملا قصصيا أو روائيا للمسرح لابد أن يواجه المشكلة : مشكلة أن المتفرج يعرف الأصل المكتوب للعمل ، وهو يبحث عنه فنيا يراه على المسرح ، وهو يستطيع أيضا أن يعرف بسهولة ماذا أنصاف صاحب الاعداد وماذا حذف . لكننا هنا نستخدم مصطلح « الاعداد للمسرح » على نحو غير محدد ، فثمة ألوان ثلاثة نستطيع أن نسرق بينها : « المسرحة » (فى مقابل الاعداد Adaptation) ، ثم الاقتباس أو الاستلهام وهذه الألوان الثلاثة تخطف من حيث درجة اقتربها أو ابتعادها عن العمل الأصيل ، فى الحالة الأولى يلتزم المبدع التزاما كاملا بالنص الأدبى ، فيقدم شخصياته وأحداثه كما هى ، أنه يأخذ « المادة المتلحة » ، وليس من حق أن يزيد عليها أو ينقص منها ، أنها يقتصر دوره على صياغتها الصياغة المسرحية الملائمة . . الاعداد يتيح للكاتب قدرا أكبر من الحرية ، فهو يستطيع أن يقدم من عنده « أهداما » جديدة للعمل الأصيل ، وأن يأخذ منه بقدر ما يستطيع أن يطوع للتعبير حسب وسيطه الجديد . من هنا كان الاعداد أكثر أصالة ، وأكثر قربا من جوهر العمل الأصيل فى الوقت نفسه . الاقتباس أو الاستلهام هو أن يأخذ الكاتب جانباً من العمل الأصيل (مثبلا فى شخصية أو حادثة أو فكرة) ، ويصبح هذا الجانب هو أساس عمله الجديد يضيف اليه من الشخصيات والأحداث والأفكار ما يؤيد وجهة

نظر يتبناها ويقدمها لنا في عمله هذا . ولسنا بحاجة للقول أن الاختلاف بين هذه الألوان الثلاثة أختلاف كبرى في جوهره .. فكلها تنف على طول بعد واحد : ماذا أخذ الكاتب من العمل الأصلي وماذا أضاف من عنده ؟ .

الى اى لون من هذه الألوان ينتهى العمل الذى قسّمه نجيب سرور ؟ .. ينبغي أن نتعرف أولا على مرامار نجيب محفوظ . الرواية تحكى على السنة شخصيات أربع ، التقوا في بنسبون مرامار بالاسكندرية كما يلتقى العابرون في صالة فندق او محطة قطار . اولهم عامر وجدى : صحفى مجوز وذائكة حية ، آن لسفينة حياته التى خاضت غمار العمل الصحفى والسياسى أكثر من ستين عاما أن تلجأ لمرما آمن ، وحيد بلا زوج ولا أبناء ، حين فرغ عالمه ولم يبق فيه أحد تذكر مساحيته القديمة وصاحبة البنسبون ، فجاء يقضى عندها ما بقى من رحلة العمر .. يقرأ القرآن ويتابع خطو التاريخ في اطمئنان الى حتمية ما يحدث وطبيعته ، يراوح بين الحاضر والماضى ، بين الواقع والذاكرة المثقلة . حسنى علام : شاب يمتلك مائة همدان ، بلا شهادة ولا عمل ، يبحث عن مشروع يوظف فيه أمواله ، ويحيا حياة لاهية وعابثة ، يزرع طرقات الاسكندرية بسيارته المسرعة . فى داخلة أزمة امت به لأن يصبح عدو كل شيء حتى طبخته المنهارة : فقد رفضت قربيته الحسنة أن تتزوج ، وقالت أنه بلا شهادة والدادين المائة على كف عفريت . رفع حسنى فى وجه العالم كله شعار اللامبالاة : « فريكيكو .. لا تلمنى .. » وانطلق على هواه ، لا بأية بشيء ولا ولاء عنده لشيء . منصور باهى : واحد من شباب الجيل الأصفر ، انضم الى أحد التنظيمات انشيعوية التى كانت قائمة فى مصر ، لكن أخاه الأكبر — وهو ضابط بوليس كبير — أرغمه على الابتعاد عن رفاقة والأهامة فى الاسكندرية . ثم القى القبض على رفاقة جيبعا ما عداه ، وعاش منصور الشعور الحاد بالذنب ، مقد ترك الرفاق يلقون مصيرهم الذى يستحقه معهم ، وانطوى على نفسه يحتقر ذاته ويراه الآخرون فى صورة الخائن . وفى حياة منصور أزمة أخرى : كان يحب إحدى زميلاته فى الجامعة ، لكنه كان مترددا ازاها فتزوجت صديقه وأستاذة ورفيقه فى الحزب . وبعد اعتقال فوزى تجددت العلاقة بين منصور ودرية ، وظلت تتنفس هذا الجو الخائق من الشعور بالذنب عند طرفيها حتى اختفت . ترى الخبر الى المنفى وراء الاسوار فأرسل الى امراته يمنحها حريتها الكاملة فى الانفصال عنه ، لكن منصور يرفض هذا « العرض السخى » (الذى كان يمنها ويطلبه) ويعرض درية على رفضه ، لقد دمر درية تهلها ، وحين دمرها فقد دمر ذاته ، وتأكد له بوضوح قاتل : أنه لابد أن يقتل تجسيد الحياة كى يعيش . هذا التجسيد عند منصور باهى هو الشخصية الرئيسية

الرابعة : سرحان البحيرى . الانتهازى الجديد الذى يتشدد بكلمايات الاشتراكية وشعاراتها ، ويتخفى وراء العمل السياسى كى يمارس سوء نواياه . سرحان لا يرى غير سلم واحد يصعد الى فوق .. الى ورائة الطبقة القديمة باسم الثورة والاشتراكية ، كل شيء عنده له مقياس واحد . مسعوده هو ، نراؤه هو ، مجده هو . أما ما عدا ذلك فيمكن التغلب عليه بوسيلة أو بأخرى وسلاحه فى ذلك التودد الى الناس وكسب قلوبهم .

حول هذه الشخصيات الاربعة الرئيسية تتحرك ثلاث شخصيات اخرى : ملبة مرزوق : رجل من رجال النظام القديم ، كان من راكبي « الرولنروبس » ، وضعت أمواله تحت الحراسة لأن شبهة التهريب حابت حوله ، وهو يتنمى ان تحكم أمريكا العالم وتحكنا « عن طريق يمينيين معقولين .. » . وهو بالتالى لا يستطيع ان يطبق هذا النظام عقليا وعاطفيا على السواء . وهو ايضا متوجس من الآخرين ، خاصة هؤلاء الذين ينتمون الى جيل الثورة . ثم مدام ماريانا صاحبة البنسيون : يونانية فى خريف العمر ، ولدت وعاشت فى مصر ، وذهب الشباب بأجل الأيام ، فقدت زوجها الاول وحبيبها الوحيد فى ثورة ١٩١٩ ، ونزوجت بعده مرة ومرة وهى الآن تعيش متمسكة كل التمسك بما بقى من أهداب الشباب فى غير سوقية أو أبنزال .

ثم تأتى زهرة . فلاحه حلوة هربت من قريتها لأن اهلها حاولوا ان يزوجوها لرجل عجوز وجاعت لتعمل فى مزارع . يطاردها حسنى علام ، ويتودد اليها منصور باهى . ويحترقها طلبة مرزوق ، ويفوز بحبهما سرحان البحيرى ، ويحبها عابر وجدى فتكبره هى وتجله . يدفعهما حب سرحان الى تعلم القراءة والكتابة ، أن زهرة باحثة عن « الحب والتعلم والنظافة والأمل .. » ، لكن سرحان يقدعها ويشرع فى الزواج من المدرسة التى تتلقى زهرة دروسها على يديها . ويتأمر سرحان للسرقة من الشركة التى يعمل بها ، وحين تنكشف السرقة لا يجد مفرًا من الانتحار . يتوهم منصور أنه هو الذى قتله « ركلا بالحذاء .. » . فيسلم نفسه للبوليس ، ويترك حسنى علام عشيقه سرحان القديمة ويشاركها فى ادارة ملهى ليلى ، ويشرع طلبة فى السفر الى الكويت حيث ابنته وزوجها ، وتقرر ماريانا طرد زهرة لأنها تشامت منها . فتخرج زهرة لتواصل رحلة البحث عن « الحب والتعلم والنظافة والأمل .. » .



يمكننا أن نقول : هذا تلخيص « خارجى » لأحداث رواية نجيب محفوظ ، فهذه الشخصيات تتجاوز خصوصياتها لتصبح أكثر عمومية

وشمولا ، حتى أزماتها الشخصية هي أيضا أزمات نموذجية ، ولو شئنا أن نجد بعدا واحدا (أو فلتقل في لغة المسرح خطأ واحدا) يمكن أن تدور من حوله هذه الشخصيات جميعا لوجدناه في موقف كل منهم من الثورة وعلاقته بها . هذا أساسى جدا لفهم الشخصيات كلها الرئيسية والثانوية على السواء .

يمكننا أن نتقدم خطوة للإمام . فهناك رأى يقول بأن هذه الرواية على وجه التحديد — لا تلائم الأعداد المسرحى « لأنها تخلو من الصراع » ، وهذا غير صحيح . الصراع الرئيسى هنا هو بين جيلين « بالمعنى الذى يقصده منصور باهى : المهم ما نعمل لا ما نفكر » : جيل القديم وجيل الجديد ، مع الجديد يقف عامر وجدى على الرغم من قدمه ، ومع القديم يقف حسنى علام على الرغم من حداثة . بتعبير آخر : من يقف الى جانب التغيير الى الأفضل ومن يقف ضده ، وكيف تحسد مختلف الشخصيات موقفها من هذا الصراع الرئيسى . فكل الشخصيات مخلوقات سياسية (حتى حسنى علام الذى يبدو لظهم أكرثا) ، وهذا الصراع الرئيسى هو الذى يغذى الصراعات الجانبية الأخرى وينبها . لو أننا اعتدنا هذا الفهم لمساعدنا على لم الخيوط المتناثرة ، وعلى أن يعكس العمل — بالقالى — « وجهة نظر » تفسر الصراع الرئيسى والأحداث والشخصيات جميعا . فليكن العمل مسرحا أو أعبادا أو اقتباس لكن الأهم أن يعكس وجهة نظر تختار وتتقى من التفاصيل والحكايات الكثيرة الموجودة فى الرواية « مجرى » واحدا رئيسيا لا تخرج الأحداث عنه الا لتعود اليه ، ولا تتفرغ الروايد عنه الا لتصب فيه من جديد فتضيف اليه وتساعد على شق طريقه الى التطور .

ودراسة العلاقات القائمة بين الشخصيات ضرورية جدا فى مثل هذا الأعداد المسرحى ، وإذا رجعنا الى الفهم الذى قدمناه للرواية استطعنا أن نرى بوضوح أن الشخصيات تكلف فى معسكرين متواجهين : عامر وجدى وابتداده منصور باهى والى جوارهما زهرة من ناحية ، ثم حسنى علام الذى يرجع بجذوره الى طلبسة مرزوق والى جوارهما ماريانا فى الناحية الأخرى . أما سرهان البحرى فهو يلتقى بهذه المجموعة الثانية من حيث أهدافه لكنه يقف وحده ، وعلاقته بالمجموعتين تتحدد على أساس مدى استفادته من أى منهما .

وليس هذا تصورا مسقطا على الرواية ، لكننا يمكن أن ندلل عليه بالقراءة المتأنية لها ، والكشف عن حقيقة هذه العلاقات .

فمن البداية يقول عامر وجدى عن منصور : « أثر فى وجهه الرقيق

وتقسيماته الصغيرة الجميلة ، أجد فيه شيئا من الطفولة ، ولا أقول
الإنوثة ، ولكن بدا من أول الأمر أنه يعيش في ذاته عسير اللفة .. «
(ص ٤٩) ، وهو يستعرض مع ماريانا وطلبة مرزوق النزلاء جيبها
فيقول عنه : « منصور باهى فتى ذكى .. لا يحب الكلمات الجوفاء ،
ويخيل الى أنه ممن يعملون في صمت ، ثم هو من جيل الثورة الخالص .. »
(ص ٥٦) ثم هو يقول عنه في النهاية بعد أن يعترف منصور بجريمته
التي أراد أن يرتكبها ولم يرتكبها : « انه فتى رائع لكنه يصانئ داء خفيا
وعليه أن يبرأ منه .. » (ص ٢٧٨) .

ولمنصور أيضا رأى في عامر وجدى . هو قبل أن يعرّفه بقرنه بطليبة
مرزوق ، فكلاهما من جيل راحل (ص ١٤٦) ، ثم يتبين بعد ذلك أن
عامر « هو أعظم الحاضرين فطنة وأحتم بالتقدير والحب .. راجعت
العديد من مقالاته .. استولت على أفكاره المتطورة بل والمتناقضة
وسحرنى أسلوبه .. » (ص ١٥٠) . ويدور الحوار بينهما أكثر من
مرة حول قضايا الإيمان والعمل والتقدم ، فقد عامر وجدى أميانه القديم
ولم يجد غيره ، أصبح يؤمن فقط بحتبة حركة التاريخ الى الأمام ،
ويتعاطف مع الثورة التي استخلصت أهم ما في التيارات التي كانت
تليها ، وهو ينشد الإيمان المريح في أيام شيخوخته ولا يكاد يعثر عليه .
يدور بينه وبين منصور هذا الحوار بعد ليلة حكى فيها الكثير من
تاريخه : « منصور : لكك لم تهتم بالمشكلة الاجتماعية الجوهرية .

فقلت ضاحكا : لقد نشأت عهدا بالأزهر فلم يكن غريبا أن اعمل
كمأذن شرعى رسالته في الحياة أن يوفق بين الشرق والغرب في
الحلال .

— اليس غريزيا أن تحمل على النقيضين معا ، اعنى الأخوان
والشيوعيين ؟ ..

— كلا ، كانت فترة حيرة ، ثم جاءت الثورة لتبصّر خير ما فيها
معا .

— أذن فقد انتهت حيرتك ؟ ..

اجبت بالإيجاب ، ثم تذكرت حيرتى الخاصة التي لا تحل بحزب
أو ثورة مرددت في نفسى الدعاء الذى لا يدرى به أحد « . (ص ٥٤ -
٥٥) ، منصور وعامر مختلفان إذن الاختلاف الذى تحبّه طبيعة العصر
الذى ينتهى اليه كل منهما ، والمشكلة الاجتماعية هى جوهر هذا

الاختلاف ، لكنهما متفقان في إيمانها بالتطور ، ورغبتها في عالم أفضل ، وفي أن كلا منهما بلحث عن التوازن ، عن الانسجام بين الداخل والخارج . يقول عامر وجدى بعد الفقرة السابقة مباشرة : « وآن الألوان مُنْفَعَت بتأريى المضطرب الى بحر الانغام والطرب ، نشحتة أن يكون من الأعضاء المتنافرة جسما ينبض بالروح والانسجام أن يصهر عذاباتى في نغمة تنعش العقل والقلب » ، وفي المقابل يرى منصور : « أن تؤمن وأن تعمل فهذا هو المثل الأعلى ، الا تؤمن فذاك طريق آخر اسمه الشيعاء ، أن تؤمن وتعجز عن العمل فهذا هو الجحيم .. » (ص ١٦٢) ، ومنصور يعرض في الجحيم ومجزه عن العمل كامن في داخله : في استسلامه للسلطة النبوية والتهوية التي فرضها عليه أخوه ، وفي تخليه عما كان يراه صوابا ، وجزاؤه الحق أن يعيش ميزقا بين الإيمان والعمل .

وزهرة محبوبة من الاثنين معا ، يحنو عليها عامر ويرعاها ويقدم قلبه نصائح ودعوات لها ، لها منصور غيرها من البداية « في سن طالبة جامعية ، وكان ينبغي أن تكون كذلك .. » (ص ١٤١) ، ويقول عن صداقتها النامية « أن قلبها الأبيض يشعر بموتى واحترامى وأعجابى ، وكنت بذلك سعيدا .. » (ص ١٥٢) ، وحين يعرف أن زهرة شرعت تتعلم القراءة والكتابة « رمقتها بالكبار وسعادة وهفتت :

— رائع .. رائع .. رائع يا زهرة .

لبثت بنفعلا بالسمادة والأكبار وأنا منفردي بنفسى في الحجرة المغلقة .. » (ص ١٦٣) .

ثم يعقب توحد بنمور بزهرة بعد أن يهجر درية ، ويهجرها سرهان .. « نظرت الى وجه زهرة الشاحب ودموعها الجافة على الوجنتين ، ونظرتهما الكثيرة الذابلة فخل الى أننى أنظر فى مرآة .. لقد سلبت الشرف وهجرت بلا كبرياء .. » (ص ١٩٠) . ويعدها مباشرة يعرض منصور على زهرة الزواج لكنها — بقطرة صانقة — ترفضه لأنها تترك أن هذا العرض نابغ عن محاولته حل أزمة شخصية أكثر مما هو حب لها . (يجب أن نلاحظ هنا أن زهرة هى التى كانت تطلب من سرهان الزواج) .

على النحو نفسه يمكننا أن نحلل العلاقات بين الشخصيات في الجانب المقابل : طلبة مرزوق وحسنى علام وفي ركايتها تسير ماريانا ، عشيقه الأول رغم الفشل وشريكة الثانى بالاقتراح والثنى . وهنا أيضا لن نجد صعوبة ، فحسنى يقول عن طلبة مرزوق : « أنه الشخص الوحيد

الذى اضهر له حبا واحتراما ، وهو يقوم امام عيني كتمثال اثرى لك
قديم ذالت دولته وولى زمانه ، لكنه يحتفظ بكلفة مزايه الذاتية .. »
(ص ١١٨) ، وهو بالمقابل يكره عامر وجدى ومنصور فيقول عن عامر :
« وجهه المتجدد الخائر العينين البارز العظام لم يدع للبوت شيئا ليلتهمه ،
كرهت منظره ، ومجبت كيف يبقى حيا على حين تهلك اجيال من الشباب
كل يوم (ص ٩٢) ، وهو يسميه سافرا « قلاوون الصحابة .. » :
« الواقع اننى لا احب قلاوون الصحافة وهيئت ان اوفق الى خير ماديت
اصبح على وجهه .. » (ص ١٦) ، لها منصور .. « لا اكاد امرقه ،
ولا علاقة لى به سوى كلمات عابرة ، اننا نتبادل بلا شك كراهية
صامتة ، وانى احتقر انطواءه وغروره وانوثته وما يحلى به نفسه من
ادب ظاهرى رخيص . ومن عجب انه لم تنشأ مودة بينه وبين احد سوى
قلاوون الصحافة مما جعلنى اقطع بلن المعجوز الاعزب لوطى سابق ! »
(ص ١٢٥) .

امام هذا التفسير المنحرف الذى يقدمه وريث الطبقة البائدة ،
يقدم منصور تفسيره للطرف الآخر : حسنى وطلبة مرزوق معا :
« استرقت نظرات الى طلبة مرزوق لم يقرأ معانيها احد . اجل .
عاودنى ذكريات حبيبة ، اهلام دموية ، صراعات طبقية ، كتب
وتجمعات ، بنیان من الافكار راسخ الأساس . راعنى ترهله واتكساره
... وما حسنى الا جناح من النسر المهيض لكفة جناح ما زال يرفرف
ولا يخلو من قدرة على الطيران .. » (ص ١٤٩) .

كذلك يتفق موقف طلبة وحسنى علام من زهرة يراها الاول جارية
فيطلب منها ان تدلكه ، ويحاول الثانى اغتصابها ، وحين تصده بعنف
يقول عنها انها « روث البهائم » ، ومثلها عشرات فى سرائر آل علام ! .

هكذا تتحدد المعطيات الأساسية فى اعداد « مرامر » للشرح :
الصراع الأساسى ، ولهم الشخصيات وتحديد موقف كل منها من هذا
الصراع ، والمجرى الرئيسى للحدث يمكن أن يكون علاقة زهرة بسرhan
البحيرى (التى تكتسب حسب هذا الفهم دلالة رمزية شاملة) ، ونحن
نختار من التفاصيل ما يساعدنا على فهم هذا الصراع الأساسى وتميقه ،
والإحياء لمطلقى العمل بمضمونه الاجتماعي والانسانى .

لكننا — للأسف — لم نجد شيئا من هذا كله فى اعداد الاستاذ
نجيب سرور .

الستار يرفع من ضجة وأصوات مختلطة ، وكل من أبطال « الرواية » يريد أن يبدأ هو أولا ، ويقترح عامر وجدى أن تكون الرواية حسب ترتيب العمر ، وهكذا يبدأ هو ، ويقدم لنا الشخصيات حسب ترتيب قدمها الى البنسيون : طلبة ، زهرة ، سرحان ، حسنى ، وأخيرا منصور . والبداية على هذا النحو بداية « روائية » تماما ، ولا ضرورة فنية لها على المسرح ، فقد كان يمكن للأحداث أن تبدأ مباشرة ، خاصة وأن شخصية عامر وجدى — فى الأعداد المسرحى — ضاع منها العمق الذى كان يجعلها ذاكرة التاريخ الحية ، ويكسبها ما خصها به نجيب محفوظ من أن تبدأ السرد وتنتهى . أقول ضاع منها هذا انعمق لأكثر من سبب أهمها أن منولوجاته — وهى هامة جدا فى الكشف عنه — حذفت معظمها ، والقليل الذى ابقى عليه الأعداد المسرحى لم يكسبها شيئا كثيرا ، كما ساهم أداء الدكتور إبراهيم سكر للشخصية فى تسطيحها . فقد كان صوته يجرى على وثيرة واحدة . وكانت ملامحه ومشيته وحركاته جيبما ممثلة بالشباب والصحة .. هو العجوز الذى جاوز الثمانين !

وبعد أن يقدم لنا عامر وجدى كل الشخصيات تبدأ عملية « تضخيم » لحكاياتها ، دون وجود رابط واحد بينهم سوى توددهم جيبما الى زهرة ، ووحدة المكان الذى تدور فيه معظم الأحداث ، وهى وحدة افتراضية طيبة ، فقد استخدم نجيب سرور — كخروج — المستوى الأسمى من المسرح ، وفصله بستارة الوسط ، كى تدور عليه كل المشاهد اثنى لا تدور فى صالة البنسيون ، كذلك استخدمت هذه الصالة أيضا بديلا من بيت درية ، ومكتب منصور باهى . والبار المقام الى يسار المسرح أصبح هو المكان الذى يلتقى عنده منصور بدرية ، وهو أيضا المكان الذى يلتقى فيه سرحان بعشيقته القديمة ، وبصديقه الذى يتأبر معه لسرقة الشركة التى يعملان بها .

وحل نجيب سرور مشكلة ضرورة أن تنقسم « الرواية » الى فصول حلا طريفا : جعل زهرة تدخل لتقديم القهوة لكل الشخصيات فى البنسيون ، ويتوجه عامر وجدى الى الجمهور يطلب منه أن يشرب قهوته هو أيضا ، ثم يلتقون بعدها ليكملوا معا بقية الحكاية (ألم أقل أنه سرد وليس مواقف مسرحية ؟) . لكن هذا الحل — على طرافته — أفضل من النهاية التى اختارها نجيب للفصل الثانى .

هذه النهاية تؤكد تماما أن الاستاذ نجيب سرور لم يستطع أن يلهم المضمون الحقيقى لمرامر وأنه اكتفى بأن يسرد أحداث الرواية حوارا ،

وحين يضيف شيئا فهو عكس ما يقول العمل الاصلى . نحن نشرع زهرة في تعلم القراءة والكتابة — مدفوعة بحبها لسرحان ، وبحبها عن « الحب والتعلم والنظافة والامل .. » ، فان هذا العمل يمكن ان يكون مقاييسا حقيقيا يعكس لنا مواقف الشخصيات بنها وما تمثله بالتالى . اثنان فقط هما اللذان يشجعان زهرة ويسعدان لتعلمها ، وليس صعبا ان نجدهما: عامر وجدى ومنصور (وقد حدد نجيب محفوظ استجابة كل منها بوضوح كاف) . اما ان تشترك كل الشخصيات في تعليم زهرة القراءة والكتابة فهذا ضد مضمون العمل كله ، فلا فرق اذن بين طلبة وبين عامر ، او بين حسنى وبين منصور . ان هذا خطأ كبير من جانب نجيب سرور الجائته اليه ضرورة ان ينهى مشكلة الفصل الثانى ا .

نهاية الفصل الثالث هى اسوأ النهايات . بعد ان ينتحر سرحان البحرى وتصر ماريانا على طرد زهرة ، وتجمع اشيائها بالفعل ترجع كل الشخصيات الى الخشبة ، ثم تبدأ فى الهبوط الى الصالة ، ومن انصالة تنادى كل شخصية زهرة وتطلب منها ان تذهب معها ، فيكلف عامر وجدى فى مواجهتها وينصحها بالا تستمع لآى من هؤلاء جيبعا ، نهى حين عرفت مالا ينفعها تستطيع ان تعرف ما ينفعها ، وتلتفت زهرة فى حيرة حولها ، ثم تتجه الى الجمهور فى الصالة لتسأله : « قولوا لى انتم .. اروح مين ؟ .. » .

ان زهرة ليست مجرد ملاحه حائرة كسيرة الجناح وبهيمها على هذا النحو اساءة بالغة للعمل كله . زهرة لم تفقد ايمانها لحظة واحدة رغم الكوارث ، انها الباحثة عن « الحب والتعلم والنظافة والامل » ، ولو فقدت حقيقتها هذه لما كان لآى شيء معنى . من اجل هذه النهاية المفتعلة يتجاهل نجيب سرور هذا الحوار بين عامر وجدى وزهرة :

« قلت : لنفرك احرانا لزن يبرى الحديد وبلغت انجر ، ولكن عليك ان تفكرى فى مستقبلك . الحق يا زهرة ان المرأة لم تعد تريدك .

نبادرتنى بشدة : لا يهينى ذلك .

— وماذا اعددت للمستقبل ؟ ..

— كالمضى تباهى حتى احقق ما اريد .

تسمت فى قولها مزيفة ردت الى الروح فقلت : حسن ان تواصلى تعليمك وان تتدربى على مهنة ، ولكن كيف توفيرين لنفسك الامن والرزق ؟ ..

تأملت بثقة وتحد : في كل خطوة أجد من يعرض على عملا .. ، .
(ص ٢٧٢) .

وليست هذه — على أهميتها — الاساءة الوحيدة لفهم زهرة .
فهى ليست هذه الشخصية القوية المتباعدة التى حبلىها نجيب محفوظ
بأفضل ما في ترينتا الطيبة ، لكنها فلاحه بلهاء تفخر دائها بانها « تشارك
على سجليين ومعة » ويتخذ الجبيع — خاصة طلبة — من هذا موضوعا
للندرية والتندر بها ، وهى مندعة سرعان ما تشبك مع الجبيع في
عراك لاتنه الأسباب كذلك هى تجلس على الأرض دائها تحت أقدام
السادة ، باختصار أننى لم استطع أن أعر على زهرة نجيب محفوظ لكننى
وجدت بدلها السيدة كريمة مختار تؤدى أحد الأدوار العادية لفلاحه
الاذامة والتلفزيون !

كذلك أختار نجيب سرور أن يجعل من شخصية طلبة مرزوق
شخصية تكاد تكون هى الشخصية الرئيسة في العمل كله . وأنا لا أفهم
ميررا لهذا . لقد قدم لنا شخصية أخرى تماما غير التى قدمها نجيب
محفوظ .. فطلبة مرزوق في الرواية « ذو طابع أرستقراطى لا تخطئه
العين ، ونتم منه صمته المتكبر اذا صمت ، وحركات رأسه ويديه
المتزنة المرسومة بدقة اذا تكلم .. » (ص ٢٨) . لكن طلبة في هذا
العمل كان مهذارا ، خفيف الرأس ، هزاة ، لا يتوقف عن الشراب
والارتواء في أحضان ماريانا . والملاقة بينه وبين ماريانا قد استغفمت
— منذ الفصل الأول — استخداما مختلفا عن حقيقتها ، واصبحت
موضوعا لعدد كبير من التلميحات والإشارات الجنسية . هى تجربة
ممثل . وليس عبثا أن نجيب محفوظ لم يذكرها سوى في الصفحات
الأخيرة من روايته : بعد أن فرغ البنسيون من كل نزلائه الشباب ، انتحر
سرحان وسلم منصور نفسه للبوليس ، وخرج حسنى ليعيم مع عشيقته
سرحان القديمة ، وخرجت زهرة ، بعد هذا حين لم يبق في البنسيون كله
سوى عامر وطلبة وماريانا ، وفي محاولة للتغلب على الأحزان والكوارث
يسكر طلبة وماريانا ويحولان الجنس ليكون الفشل رمزا لعقبيهما ولأن
كلا منهما لم يعد لديه ما يعطيه . وقد أدى الاستاذ على الغندور دور
طلبة أداء جيدا في حدود النص المقدم له ، ولا نستطيع أن نلومه لأن
شخصيته تقترب أو تباعد عن الشخصية الأصلية ، فالاستاذ نجيب
سرور يتحمل المسئولية كاملة : معدا للعمل ثم مخرجا له .

ولعب الاستاذ كمال يس دور سرحان البحيرى ، ومن المهم بالنسبة
لهذا الدور ملاحظة أن سرحان ليس « الوغد التليدى .. » ، بل أن
وسيلته الأولى الى تحقيق أغراضه هى التودد الى الناس وكسب قلوبهم .

والمشهد الذى أضافه الأستاذ نجيب سرور بين سرهان والمحرمية واضح الدلالة على فهم شخصيته فى هذا الضوء . أنه يقتضى منها نقودا ويزعم أنه نسى محافظته ، وإن يردّها طبعاً ، وأنا أقول أن تصويره كوغد تقليدى أمر يخالف شخصيته كاتتهازى جديد يتخذ من الوصول لقلوب الناس سلاحاً له ، (ومن هنا خطورة سرهان البحري) ، وباستثناء هذه الملاحظة ، فقد كان كمال يس مقنعا في دوره .

أما منصور باهى فقد أدى دوره الممثل الجديد أحمد مرعى . وقد أداه أداء طيباً ، لولا شيء من المبالغة في التعبير بحركت يديه ، لكننى أود أن أسأل الأستاذ نجيب سرور عن أهمية دور درية في المسرحية ، أنه مملوط جداً بشكل غير مبرر . والحياة الداخلية لمنصور باهى مهمة لا شك ، لكن أهميتها مثلاً تتساوى وأهمية الحياة الداخلية لعلبر وحدى، هذه الحياة التي اختصرها الأستاذ نجيب إلى الحد الأدنى ، أقول بالنسبة لمنصور أيضاً أن الكشف عن أتمائه السياسى ضرورى جداً حتى لفهم أزمته الشخصية ، ثم أندفاعه لقتل سرهان . أن المشهد الذى يتصور منصور أنه يدور بينه وبين فوزى — زوج درية — مهم جداً للكشف عن أصباق أزمته ، ولا مبرر لحذفه على الإطلاق . وقد أمت السيدة سميرة محسن دور درية فوفقت في أدائه لولا أندفاعها الفرع — في حركة واسعة ومنطلقة — في الفصل الثالث بعد أن حصلت على حريتها . أن درية — حتى بعد أن حصلت على حريتها — لا زالت تعيش هذا الصراع المزق بين الزوج والحبيب . ومن هنا كان الكشف عن حياتها الداخلية هاماً جداً . أما السيدة سميرة فقد قدمت لنا درية خالية من الهم والمزق ، جبيلة مسرعة في الاهتمام بزينةا ولبسها .

النور الوحيد الذى أجاد نجيب سرور تعديده هو دور حسنى غلام الذى أداه الأستاذ أنور محمد كان مقنعا ومتكابلاً ، وهو نفسه حسنى غلام كما تصوره نجيب محفوظ .



وبعد . هل أجبتنا عن السؤال المعلق منذ البداية ؟ . لقد تقدم المسرح الحر عرشية هذين : عين على شبك التذاكر ، والأخرى على الدراما العظيمة . ولا زلنا نحن ننتظر منه أن ينحاز إلى أى من الجانبين ، في وقت لم يعد فيه أمام منان المسرح سوى الاختيار الذى يحدتنا عنه أريك بنتلى بين أن يكون ثائراً عظيماً ، أو مطية للطبقات الصاعدة .

التقاط الأنفاس

بعد شوط مجهّد (*)

ماذا يحدث حين يرسل أحد رجال القرية الذين غادروها مسافرين ومائسوا في المدينة رسالة الى أهل قريته ينبئهم فيها بأنه قادم ليقضى بينهم أيامه الأخيرة بعد أن أحيل الى المعاش .. ؟ .

الذى يحدث — في مسرحية محمود دياب — أن رجال القرية ونساءها جميعا يخلطون أشد الاختلاف حول قرابة الضيوف الغائبين لكل منهم ، كلهم يزعم أنهم اقرباؤه ، ويبحث في شجرات العائلة عن الصلات القديمة التي تربطهم بالأعزاء الغائبين من المدينة .. كلهم يتنازعون حق ضيافة الضيوف . وفي الظل تلق شخصية كانت بحاجة لمزيد من العناية من جانب المؤلف . اسمه حسين أبو والى ، وصناعته : من الأميان ..

وبعد انتظار مرهق يأتى الضيوف . ثلاث شخصيات كاريكاتورية . البك وأبنه وأبنته . هكذا حدث اللقاء بين المدينة والقرية في مسرحية محمود دياب . المدينة تهذى بكلام غير مفهوم . والباء يستشهد بأبيات الشعر وبلاغة القدماء . والبنى والفتاة متلفنان من أهل القرية ، ينفران ممن يقترب منهما والفتاة تلبس ثيابا قصيرة تستثير سخط النساء وتسيل لماعب الشباب ، والفرايزستور أيضا مفتوح على آخره يهذى بشجيج غير مفهوم ! .

لابد أن يكتمل اللقاء التقليدى : تود الفتاة القادمة من المدينة أن تقضى حاجتها ، فتصحبها إحدى نتيات القرية الى حيث يقضى أهل البيت حاجتهم . وتعود الفتاة مذمورة تعلن أن في حمام بيت هؤلاء أبفارا وحيرا

.. وأشياء أخرى .. فبرد أخوها ببقية النكة التقليدية .. أن ما رائسه هذا ليس إلا « جراج » حيوانات ! ..

اتفح إذن أن المدينة والقرية عالمان منفصلان ، لا يمكن أن يلتقيا على الإطلاق ، هنا يحدث التحول في نفوس أهل القرية جميعا ، فيتراجعون عن وعودهم .

والى بيت حسين أبو والى — من الأعيان — ينتقل الضيوف . ليس مهما أن يكون قريتهم أو لا يكون ، المهم أن في بيته صابا ومقاعد مريحة وأسرة نظيفة ..

هؤلاء هم ضيوف محمود دياب وما فعلته بهم القرية . قرية بلا ملاح وشخصيات بلا تمايز . والقادمون من المدينة كاريكاتير مبالغ فيه حتى تحدث المفارقة .. ماذا لم يتحدث اليك القادم على هذا النحو ؛ وإذا لم يتلف الفتى والفتاة لما حدث تحول أهل القرية ورغبوا عن ضيافتهم ..

هى مسرحية بسيطة سانحة ، وفي ضوء معرفة محمود دياب للقرية وألفته بها في صلبه الكبيرين (الزوينة ، ١٩٦٤ . لىالى الحصاد ، ١٩٦٨) فإن « الضيوف » لا تقدم شيئا سوى هذه الفكرة التى كانت بحاجة لمزيد من العناية كى تكتسب مدلولها .. فكرة أن الضيوف سينزلون في النهاية في ضيافة واحد ليس قريتهم .. لكنه من الأعيان . وربما كانت مسرحية محمود دياب القنينة ذات الفصل الواحد « فريب ، ١٩٦٦ » أفضل من حيث بنائها ومضمونها من هذه المسرحية التى تبدو الشخصيات فيها غنائما متاثرا من أعماله القنينة خاصة الزوينة ..

وجاء اخراج أحمد عبد الطيم للمسرحية في مثل بساطتها .. اعتمد على ديكور واقى لكنه لم يستطع أن يخدمه بالأضاءة التى لم يكن لها منطق واضح .. لهى لم تكن تعبر عن تقدم النهار (زمن المسرحية) ولا تخدم بنطقها النفسى فتكشف عن تحول الشخصيات فيها . وحين كان المسرح يمتلىء بالشخصيات كانوا يزجونه على نحو واضح .. دون إيقاع أو تكوين معين . وجاءت أضاءة خلفية المسرح في النهاية تبرز المعنى الذى قصده المؤلف .. فالمدينة تبدو بعيدة ومضيئة ، ولا سبيل الى الوصول اليها ..

في هذه المسرحية ذات الفصل الواحد — والتى استغرق عرضها خمسا وأربعين دقيقة — اشترك أربع عشرة ممثلة وممثلا .. كيف يمكن الحديث عن الآراء هنا دون الوقوع في شرك الكليشيه المألوف : أحسن

واساء ؟ الحقيقة أن الأدوار كلها محدودة — زمنيا وفنيا — ومن ثم أنطبع الأداء كله بهذا الطابع : أحساس الممثل بأنه يؤدي دورا محدودا في عمل قصير .. فكيف يلتفت إليه الانتظار ؟ .. إذا كان نسيج الدور لا يسمح له بنىء فإن محاولته أن يخلق شيئا قد تؤدي به إلى المبالغا، والتفويصل (عبد العزيز خورشيد ، فؤاد احمد ، عائشة حمدي) ، أو التلطويل المخل بأبقاع العمل كله (فاروق نجيب) ، أو القاء حجر وسط الركود السائد على المسرح (منيحة حمدي) ، أو أن يمر الأداء مروراً عابراً فلا يلتفت النظر بأجادة أو أساءة .

« الضيوف مسرحية متوسطة » محدودة القيمة فنيا وفكريا على السواء .



البيانو هو بطل المسرحية الثانية . يمتلكه موسيقى فقير يسكن بيت واحد. من تجار الخردة (من البدايات : الفنان في مواجهة تاجر الخردة ، يعنى : الفنان والحس الرقيق المرهف في مواجهة التجارة والحس الغليظ) .. ويضيق الفنان بظروئه المادية العسيرة فيقرر السفر ، لكنه لا يستطيع أن يبيع البيانو كى يسد ديونه للمعلم فيتركه له رهينة حتى يعود أو يصبح من حق المعلم أن يبيعه . الفنان حزين لكنه لا يستطيع أن ينقل إلينا حزنه أو يقتعنا به أو يبرره لنا . أنه ليس حزن الفنان بقدر ما هو ضائقة مالية « نالمن في بلاننا بلا حظ ، وكل ما ينقص هذا الفنان هو ضريبة حظ فقط » . وربما واقته هذه في الكويت أو في كباريهات بيروت ! هو حزن مسطح إذن لا يستطيع الفنان أن ينقله إلينا ، لكنه ينقله إلى المعلم بعد أن يعزف له لحنا تصيرا .

المهم أن ملكية البيانو تؤول الآن إلى المعلم ، فماذا هو صانع به ؟ .. أفرد له حجرة خاصة حرم دخولها على أمراته وأبنه منتر ، وتملكته رغبة جارفة في أن يتعلم العزف عليه ، وتعارب مع ابنه الصغير السذى عرف أنه بيانو ، ولم يسخر منه ، وطلب منه أن يأتيه بهدرسة الموسيقى في مدرسته كى تعلمه العزفة .

إذا كان مفهومنا أن يتعاطف المعلم مع حزن الفنان وتعاسته فليس مفهومنا أن تركبه حتى تعلم البيانو بنفس القدر . أن تاجرا مثله يعيش الآن — حتى لو كان يعمل بتجارة الخردة — من الصعب أن تملكه هذه الرغبة المحبومة في أن يتعلم ، وتؤدي به هذه الرغبة إلى أن يطرد أمراته من البيت ، ويطلوع حياته كلها لهذا الهدف ، ويستهن بأراء أصدقائه وأعدائه وسخرية أهله . المهم أنه يصبح تلميذا من جديد .. فيكشف عن

عجز وغباء ، وتبذل مدرسة الموسيقى جهداً ووقتاً طويلاً دون أن يفهم المعلم في معرفة الحروف الأولى من السلم الموسيقى وتخيره أمراًته بنينا أو البيانو فيختار البيانو ويتخلّى عنها ، لكن المدرسة — التي تتعرض لمضايقات الزوجة وشقيقتها وأبنها جبيما — تضع حدا لهذا كله ، فتقرر التوقف عن إعطاء الدروس رغم حاجتها لثبتها .

فشل المعلم إذن وهزم . لا مائدة . لن يتعلم البيانو ، ولابد أن يرجع من فيه ، وترجع إليه أمراته ، ويبقى البيانو قائماً كضريح مهجور : رمز الفشل والمعجز . ويخرج المعلم من التجربة وهو حزين « أنا حزين يا أم عفت . . » لقد حاول دخول عالم الفن والحزن فخرج بالحزن وحده ، ويقرر المعلم — تحت ضغط أمراته — أن يبيع البيانو ، ابنه الصغير الذي يتعلم الموسيقى في المدرسة يدخل والتاجر يفحص البيانو كي يشتريه يقترب الطفل من البيانو ويوقع عليه لحنا سائجا ، فيقرر المعلم أنه لن يبيع البيانو كي يبدأ ابنه من البداية . .

لأن التحول في البداية غير مبرر فلا بد أن يكون الحل في النهاية غير متوقع . وحين كان كاتب المسرح القديم يعجز من إيجاد حل واقعي لموقف معقد كان يبادر بأن ينزل « الها على عجلة » كي يضع الحل لما ليس له حل . لكن محمود دياب لم يستطع أن ينزل الإله الى المسرح فأتصرف بالفظ الرئيسي الى امتداد وهمي مفترض . امتداد ساذج وتقليدي ، مجرد تأجيل : فليعمل الأبناء ما عجز عنه الآباء ! .

(في قصة من أولى قصص يوسف أدريس موقف مشابه لكنه أكثر إنسانية وصدا ، عسكري مرور يفقد قدرته الجنسية فجأة ، وتمعز كل الوصلات والحيل من علاجه ، فلا يبقى أمامه من حل سوى أن يحلم بأن يزوج ابنه من أربع نساء مرة واحدة . . ويكون رجلهم جبيما . . راجع : أبو سيد مجموعة أرخص ليالي ، ١٩٥٥) . .

ثم اتنى أود أن أسأل : لماذا يعجز المعلم عن تعلم البيانو ؟ . . ليست المشكلة هنا أن يكون فنانا أو لا يكون لكنها مشكلة تعلم . فآلاف وآلاف يستطيعون أن يتعلموا السلم الموسيقى ولا يرتفعون الى مستوى التأليف والخلط بين هذين كمن يطالب كل من يعرف القراءة والكتابة بأن يكون شاعرا ، ومدرسة الموسيقى نفسها تؤكد هذا الفصل حين تقول بأنهما مدرسة وليست فنانة . عجز المعلم إذن هو عجز من أن يكون متعلما لا أن يكون فنانا ، بعبارة أخرى : أنه عجز من أن يكون إنسانا من حيث أن التعلم أمكانية إنسانية . وليس بوسعنا سوى افتراض أنه من هؤلاء

الشواذ اللذين يبلغ تأخرهم العقلى حد العجز ، لديه رغبة محبوبة ، وقدرة على أن يأتى بمدرسة خاصة .. فلم يعجز عن التعلم أن لم يكن انعجز كما نرى فيه هو : غياب وعدم استعداد للتبهم والطقى ؟ .. والأحالة الى البيئة هنا أحالة غير مقنعة ، فليس محتما أن يكون تاجر الخردة (الناجح فى تجارته أيضا) أغبى من أن يتعلم السلم الموسيقى بعد أن توفرت له الرغبة والامكانية . من هنا تسقط دعوى المعلم بأنه لا يحزن لشيء قدر حزنه لأنه زرع ابنه فى تجارة الخردة ، فهو قائم على أن يعرف تكرارا بأهنا لما كان الاب قبل أن يتأثر بتأثير من العزف ..

وإذا كان كل هذا صحيحا — واعتقد أنه صحيح — فإن المسرحية تفقد مبرر استمرارها ، وقد كان يمكن للاظلام فى نهاية المشهد الثانى أن يكون نهاية المسرحية ذات الفصل الواحد ، فما بقى بعدها غير مبرر (فنيا) ، كان يكفى أن يهتم المؤلف بابرار عمق التحول فى نفس المعلم فى المشهد الأول ، وتعاطف أبنة الصغير معه . ثم إصراره على أن يعرف مدرسة الموسيقى كى تعلمه ما يود أن يتعلمه .

أقول أن هذا الموقف كان يحتم الاستمرار من جانب المعلم لمواصلة التعلم عن طريق آخر ، لولا أنه رضى لشروط أمراته — منجاة — وقرر أن يبيع البياتو ، لم يستطع محمود دياب أن يلف عند حدود الفشل الصارخ «الآن على عجلة» وحل الموقف بما يخدر المشاهدين .. لأنه تاجيل مسووح به ! .

لم تقنعنا المسرحية فى التحول منذ بدايتها ، ولم تقنعنا بصدق هذا الرجل فى محاولة التعلم ، ولا هى اقنعنا فى النهاية بطبيعية الاستمرار من خلال الابن . هذا يعكس فهما مخلوطا للفن .. أنه الذى يناقض الحياة انسانية ويتعالى عليها ، وهؤلاء (العاديين) لابد أن يعجزوا عن فهمه وتعلمه ، ولابد أن ينأى الفن بنفسه عنهم ..

وربما كان نسيج المسرحية أهون من أن يحتل هذه المناقشة كلها .. لكن محمود دياب كاتب جاد . والمعلنان الكبيران اللذان قدمها من قبل يؤكدان أيضا أنه موهوب وقادر . من هنا فقط نقول عن هذا العرض — من حيث التأليف — أنه مخيب للآمال . كانت الزوينة عملا عظيما ومثاقلا ، ولم يحدث أن استقبل عمل من الأعمال على مسرحنا المصرى بمثل الحساس والترحيب اللذين لقيتهما الزوينة . ثم جاءت أزمة ليالى الحصاد التى ما زال يعيشها محمود دياب .. كانت ليالى الحصاد عملا مسعبا ومجفعا ، استقبلت بحفاوة وتقدير من جانب الكتاب والنقاد ، وبما زالت تعتبر عملا من أعظم الأعمال التى قدمها المسرح المصرى فى سنواته

الأخيرة . هذان العملان (بالإضافة لمسرحية « الغريب ») اكدا أن محمود دياب هو المخرج المسرحى المصرى الذين عرضت أعمالهم خلال السنوات الخمس الأخيرة ، وأنه يبشر بعطاء كثير ومتنيز ..

لكن النجاح الجماهيرى أخطأ ليلالى الحصاد . ولم تكن صعوبة المسرحية وحدها هى السبب فى ذلك . بل تحالفت عليها أسباب أخرى : المسرح المنسى فى الزملاك ، وقلة النجوم ، واكتظاظ المسارح بأعمال أخرى جديده ، وخيل لمحمود دياب أنه سار فى طريق مسدود وهو يريد أن يسترد الجمهور ويصالحه ومن ثم كان هذان العملان سبيله الى الاسترداد والمصالحة : اتنى أخشى أن يكون محمود دياب قد اختار أن يبيع اللب والفشار لجمهور المسرح . فانتصراف الجمهور عن المسرح الجاد أمر أمرزته فى بلادنا ظروف موضوعية عديدة ، خلفتها كل العوامل التى أدت الى قيام حس عام يرفض الفن الجاد على وجه الأجمال ، ويفضل التسلية السريعة على العمل الفنى الصعب والمتعب . وأنا أود أنؤكد لمحمود دياب أن انتصراف الجمهور عن المسرح الجاد أمر لا تتحمل مسئوليته مسرحية ليلالى الحصاد وحدها . ومن الناحية الأخرى فإن محاولة استرضاء الجمهور واسترداده بداية طريق نعرف كيف يبدأ وإلى أين ينتهى . وماذا يمكن أن يصيبه خلال رحلته من المنع الى المصعب ..

وكما أن هذه المسرحية لا يمكن أن تكون نموذجاً لما يستطيعه محمود دياب فهى كذلك ليست نموذجاً لما يستطيعه أحمد عبد الطليم (الذى أخرج ليلالى الحصاد من قبل) .. فالمسرحية بسيطة ولا شئ يمكن أن يضفيه المخرج إليها ، كل ما قدمه كـمخرج — وهو الذى استوفى جهده كله — هو أحكام الاظلام والإضاءة خلال الفواصل بين مشاهد المسرحية الخمسة ، واختار أحمد أن يجهد كل مشهد فى نهائيه تماماً على حين ينسحب أنضوء تدريجياً حتى درجة الاظلام الكامل ويضاء على جانبي المسرح رزان لحرف موسيقى . أما موسيقى البيانو — وهى تلعب فى المسرحية دوراً رئيسياً فقد كانت بحاجة لزيد من الاهتمام . أنها تصاحب مشهد الامتتاح ، ثم تظل طوال المشاهد الخمسة تلعب دور « موسيقى تصويرية » للشخصيات والمواقف هذا بالإضافة للحن الرئيسى الذى يعزفه الفنان فى المشهد الأول ، واستخدامها كمصاحب للانسحاب التدريجى للإضاءة ثم عودتها التدريجية أيضاً ..

أقول أن الدور الذى يلعبه البيانو فى المسرحية كان يحتم مزيداً من الاهتمام بالموسيقى ، لكن المخرج اختار — أو أجهته الإمكانيات — أن يضع هارتماً على بيانو حقيقى فى الكواليس (محمد نوح) يعزف مقطوعة

البداية . ومعزوفة الفنان والفواصل ثم مشهد النهاية دون نوته مكتوبة
في أول الأمر . أن الأداء الموسيقي لا يضعف شيئاً في المسرحية لكنه لا
يضيف إليها الكثير في نفس الوقت . أنه أمكانية جيدة لم تستغل استفلا
جيدا ..

أدى صلاح منصور دور المظم . فكان يقف على المسرح وحده معظم
الأحيان ، (هل كان صلاح يعتمد هذا أم أن البطولة في المسرحية معقودة
عنه فعلا) رغم هذا كانت مريحة حمدي مقنعة في دور مدرسة الموسيقى
البسيطة الصادقة التي لا يهبطها من الأمر كله إلا أنه سبيل لزيادة دخلها
ومواجهة أعبائها ، كذلك كان عصبت عباس في دوره القصير في المشهد
الأول ..

مسرحيتنا « الضيوف » و « البيانو » في أفضل الحالات — هما التقاط
للإنفاس بعد شوط مجهود قطعة المؤلف والمخرج — ربما المؤلف وحده —
في ليالي الحصاد .

● الحسين نائرا وشهيدا ●

بانوراما حافلة بالتفاصيل والشخصيات

حول خروج الحسين واستشهاده (٥)

تبقى قصة استشهاد الحسين بن علي واحدة من أروع قصص الشهادة في التاريخ . ان مواصل كثيرة : تاريخية وسياسية واجتماعية ودينية وقبيلية وشخصية ظلت تلعب دورها على مهل كي تقدم للتاريخ الانساني — في فترة من فترات تحوله الخطير — شهيدا تتوهج شهادته بالدم ، على مصر فاسد ورجال جوف . على حكم ظالم ومحكومين منهارين ، على ذبيب العفن والتحلل تحت قشرة المجتمع البراقة الزاهية . ملحمة خروج الحسين واستشهاده — على الرغم مما لها من آثار على ما بعدها بحيث تصبح لا بد نهبا للحنف والاضافة — هي في جوهرها خروج الانسان الثائر للشهادة ، حين لا يبقى شيء يستطيع ان يوقف الفساد المتدفق من كل ناحية الى كل ناحية سوى ندية فاد ، يخرج وهو يعلم علم اليقين انه مقتول ، لكنه واثق ثقة الانبياء ان دمه سيكون بذرة تخصب أحشاء الارض من جديد . وراء كل التفاصيل — الصداقة والمنحولة على السواء — تبدو حكاية الحسين في جوهرها بطولة ثائر يعلن الثورة ، لا ليحرز نجاحا عاجلا أو نصرا موقوتا ، لكنه يحقق — على المدى البعيد — اروع انتصار وأعظمه .

اقرأ أحداث سنة ٦٠ و ٦١ هـ وما حدث فيها ، راجع سيرة الحسين في المراجع القديمة والحديثة على السواء . ستري صورته ناصعة وواضحة : رجل أعده كل شيء في حياته كي يلعب دور الثائر والشهيد ، الفداء والضحية ، المعنى والرمز . لن نستطيع اليوم — وليس في مقدورنا — ان نحكم على خروجه بتخطئة أو تصويب ، لن نستطيع ان نطرح أسئلة مثل : لقد كان بمقدوره أن يرجع بأهله وقد عرف انه مقتول لا محالة . . لماذا لم يرجع ؟ . . كيف يرجع وهو منذ الميلاد مهيا لأداء هذا الدور : ان

يكون الضحية تحى تتأكد صورة الجلاء ، انكى وأشرف رجل فى عصره يقدم نفسه للشركى يوغل فيه الشر حتى يكون من بعد صرخة توقف الضمائر التى حاولوا أن يخربوها بكل الوسائل والسبل . مأساة الحسين — ككل الشهداء — ليست مأساته وحده لكنها مأساة العصر الذى أفرغته وأحتضن نهائته .



بوصول معاوية بن أبى سفيان الى الحكم فى سنة ٤٠ هـ (٦٨٠ م) بدأ أن الدولة الإسلامية قد دخلت مرحلة جديدة فى تاريخها ، وبتركيز شديد يمكننا القول بأن وصول معاوية الى الحكم — بعد مقتل على بن أبى طالب وتنازل ابنه الحسن عن الخلافة — أنها كان يعنى انتصار « اليمين الإسلامية » (١) فى جولة من أخطر جولاته ، بعد أن أقصى عن الحكم مدة قصيرة حكم أثناءها على بن أبى طالب وقضى معظمها فى محاولة تثبيت دعائم الدولة ضد هذا اليمين نفسه : فى الحجاز والشام والعراق على السواء . وقتل على بطريقة لا تزال غامضة ، ولا تكفى الروايات التى تدور حولها لتقديم تفسير تاريخى مقنع . وأعقب قتل الإمام هزيمة أخرى تمثلت فى تنازل ابنه الحسن عن الخلافة لمزونه عن القتال وانصراف معظم أنصار على عنه . وضح أن اليمين قد كسب الجولة لمضى يدعم انتصاره بتصنية جيوب المعارضة هنا وهناك ، قتل أنصار على وشيعته بالسيف أو بالسم ، وشراء نهم الرجال وولائهم بالمناصب أو بالمال ، وإبهار ملة الناس ببهجة الدولة وربة الحكم .. والسيف على أمانك الجميع . والقرار لهذا كله يتخفى فى ثوب المصطلح الدينى .. حتى لنجد رجلا من صحابة النبى الذين كتبوا آيات القرآن الأولى ينافقون معاوية ويتقربون اليه ، بل ويسعون بين يديه من أجل تحقيق نزوة أو أذلال رجل !

بعد عشرين عاما عاشها معاوية أصبحت صورة العصر بغيضة : كل شيء قد سدد واهترا : فى الحجاز شباب منصرفون الى الفراغ والعشق أو رجال قليلون منصرفون الى العبادة . الحياة رخية بين يدى هؤلاء

(١) اليمين واليسار هنا بالمعنى الاصطلاحي الواسع للتعبير . اليسار يعنى هؤلاء الذين اعتبروا الاسلام نظاما للعلاقة بين الله والانسان ، كما هو نظام للعلاقات بين الناس ، على اساس المساواة فى الحقوق والواجبات لصالح الاغلبية من الفقراء والمستضعفين . أما اليمين فيعنى الاتجاه المعاكس الذى سمح لفئة قليلة من كبار المسلمين بأن يتحكم — سياسيا واجتماعيا — فى المجتمع كله ، مما أدى الى قيام الترويق الواسعة بين الأفراد فى المجتمع الإسلامى . (لمزيد من التفاصيل حول تكوين كل من هذين الجانبين ومتابعة الصراع بينهما راجع : احمد عباس صالح : صراع اليمين واليسار فى الاسلام ، مجموعة مقالات منشورة فى مجلة « الكاتب » ١٩٦٥ ، ١٩٦٦ .)

واولئك ، وفي العراق — مهد الدعوة لعلى وموطن معظم أنصاره — بينى الناس بولاة قساة ظلمة يسومونهم المذاب ، وفي الشام مقر الدولة الجديدة ، وحكمها يارس كل الوسائل كى يدمم حكمه ويقضى على معارضيه . بدا أن كل شيء قد أستتب . لم لا يعهد معاوية بالحكم الى ابنه من بعده ؟ .. انتهت الامة القديسة ليبدأ الملك الجديد ، وليصبح بنو امية هم الملوك ، وتدور دورة جديدة في الصراع — الذى لا زال للقبلى فيه دور رغم الاسلام — بين بنى امية وبنى هاشم ، بل بين بنى عبد الدار وبنى عبد مناف ، بل بين حلف المتطيعين وحلف الفضول . باختصار : بين كل ما يمثل اليسار العربى من ناحية ، وما يمثل اليمين من الناحية الأخرى .

مات معاوية في سنة ٦٠ وعاد ولاة الامويين في الامصار يطلبون البيعة ليزيد ، أمير المؤمنين الجديد ، الذى عرف عنه الجيوع ولعمه بالخسر والسباع ، والصيد والكلاب ، والنساء والفراغ . ولا شيء من هذا كله يؤهله ليكون أمير المؤمنين ! في الحقيقة .. لا شيء سوى انه ابن معاوية وأنه يجلس على قمة جهاز السلطة في دمشق . وقبل أن يموت معاوية أوصى ابنه بأن يجعل نصب عينيه — بوجه خاص — أن يأخذ بيعة ثلاثة من أبناء الصحابة الذين يعمشون في الحجاز لأنهم « رؤوس الناس » ان بايعوا بايع بعدهم خلق كثير . أول هؤلاء الحسين بن على .

الحسين ؟ .. حفيد النبى . اشبه أهله به وأقربهم اليه على نحو ما تروى أحاديثه ويذكر صحبته ، عاش قريبا من أبيه الامام طول حياته في الحجاز ثم الكوفة ، من أفقه أهل زمانه وأعرفهم بالدين واللغة ، وأكثرهم سباحة وشجاعة . اليه تنتهى كل الفضائل العربية حتى يمثل جوهرها النقى المتألق ، وقف الى جوار أبيه في هزائمه وأنتصاراته ، رأى حيرة الرجل العظيم بين أن يرسى دعائم دولة ويثبت أركان حكم ، أو يفرس المبادئ في قلوب الرجال ويضى الى الحق لا يعنيه « أصابه أم أخطاه » ، رآه يعرض عن مباهاج الدنيا ويعيش على القليل وكبار المسلمين والصحابة قد امتلكوا المال والضياع وينوا القصور والدور ، وعرف منه أن المسأل مال الله لا يحق لأحد أن يأخذ منه الا حسب شريعته ، لا حق الهى ولا وراثة او تصرف في مال المسلمين . ويعد أن قتل الامام وتنازل الحسن اعتزل الحسين في المدينة ، يعلم الناس في مسجد النبى ، ويعيش بينهم ريحانة يفوح عطرها من بعيد .

ثم .. جاءت الاخبار بهوت معاوية ، وشرع الولاة يجددون طلب البيعة ليزيد .. وبدأت مأساة الحسين .



قسم عبد الرحمن الشترقاوى مسرحيته قسمين مستقلين : الحسين ثائرا (فى ١٣ منظر) ، ثم الحسين شهيدا (فى ٦ منظر) ، ولا فاصل بين القسمين من حيث تتابع الأحداث أو ضرورة البناء ، فالعمل بجزئيه « يسرد حكاية » خروج الحسين واستشهاده . المشهد الأولى تهيدى ، والأخيران بعد أن استشهد الحسين بالفعل ، أحدهما يدور فى قصر يزيد ويصف اللقاء بينه وبين من بقى من نساء الحسين وأبنائه ، والآخر يحقق اللقاء (الذى لم يتحقق فى الواقع) بين الحسين ويزيد ، فيبدو طيف الحسين ليزيد بعد أن ضل هذا فى الصحراء واستبد به العطش ، فيريه مصارع هؤلاء الذين اشتركوا فى قتله ، ويبرز معنى شهادته للأجيال التالية عليه من جديد . هذا المشهد الأخير تعقيب الكاتب على المأساة كلها بعد أن انتهت أحداثها ، والمشهد الأول تهيدى كى تبدأ الأحداث . بين هذين المشهدين نهضى فى تتابع بطيء مثقل بالتفاصيل مأساة الحسين .

المشهد الأول تهيد ضرورى من وجهة نظر الكاتب فهو يقدم إلينا بعض المعلومات الضرورية قبل بداية الصراع ، فيرجع بنا حوار الشخصيات الثلاثة — التى ستبقى معنا للنهاية وقد انحاز واحد منها الى جانب يزيد (ع عبد الله بن زياد) ، وانحاز الآخران الى جانب الحسين وبقياء معه حتى قتلا — الى الصراع بين على ومعاوية ، وندس معاوية السم للحسن ، وأخذ البيعة ليزيد عنوة وقهرا ، فى هذا المشهد أيضا يلوح من بعيد نذير المأساة : وحشى العبد الذى قتل حمزة فى غزوة أحد ، وهو مجنون مخمور يهيم مطاردا بشعور الأثم . أن وحشى سيبقى معنا أيضا ليلعب نفس الدور مرة أخرى حين يبدو فى كربلاء قبل أن يقتل الحسين ، وهو لا يقف رمزا للاستشهاد. المقبل فقط لكنه يحمل إشارة الى جانب من جوانب هذا الصراع : فقد قتل حمزة لحساب هند ، أم معاوية وجدة يزيد (١) .

ويستدعى الحسين الى قصر الامارة فيذهب وسط فئتان بنى هاشم (كهران وسط فئتيه) وهناك يعتمد المؤلف أن يجعل فى مواجهته واحدا من أمدة بنى أمية : الوزير القديم مروان بن الحكم الذى لعب الدور الأول فى مأساة عثمان ، ومن خلال الحوار العنيف الذى يدور بينهما نعرف

(١) يعود وحشى الى الظهور فى المشهد الثانى من الجزء الثانى « ص ١٨ » وهو يبدو لعمر بن سعد قائد الجيش الذى سيقتل الحسين . ويكمل — دون ما توقف — ما بدأه فى المشهد الأول .

معلومات جديدة عن قتل عثمان ومطالبة الأمويين بنمه ، وعن سياسة
الأمويين في توزيع المال حسب أهوائهم ، ويقول الحسين كلمات أبيه على :

الحسين : أنا لا حاجة لى فيها .. فواقلة زادى ! ..

آه من بعد الصفر

آه من طول طريقى وعظيم المورد

أنما عيشك فى الدنيا يسير

كل أخطارك يا دنيا حقير

أيه يا دنيا إليك الآن عنى !

والى المدينة ينصحه بأن يسالم ، فما هى الا كلمة يقولها ، فيمنع
الحسين الى تمجيد الكلمة ودورها .. « ما شرف الله الا كلمة .. » ،
وهو يفظ لمروان بن الحكم حتى يشهر هذا سيفه — فيستجد الحسين
بنتيانه ويخرج بينهم . الحسين من البداية قد حدد معالم ثورته ، والوليد
— والى المدينة — متردد أمام ما كلف به ، (هذه الملاحظة ستسرى من
الآن على كل الشخصيات التى يقدمها الشترقاوى : الخير واضح والشر
واضح ، الأشرار أشرار دون غموض أو التباس ، والأخيار كذلك ..) ،
المشهد الثالث يزيننا معرفة بجوانب من شخصية الحسين ، أنه يسرى
فى الليل يوزع الصدقات على أبواب الفقراء (كما كان يفعل عمر بن
الخطاب) ، وهو يداعب مجائين العشيق ويقضى عن المحتاجين ديونهم
حتى لو كان معوزا ، ويمر كورس من الرجال الصارخين فى طلب ثأر
الله وثأر على ، ويستصرخون الحسين كى يخلصهم « من حكم الفجرة .. » ،
نريد الحسين :

هذا صريح المسلمين أبى

نكيف الصبت من مستصرخين ! ..

يأبى على الصبت ثأر الله يا أبى ..

وأخلاقى وأمرأتى ودينى .

وهو فى حوار التالى يزيد قضيته أيضا . أنه لا يطلب أهبه ولا
ملكا ، وهو أكثر الناس مزونا عن الفتنة ورغبة فى أراقة الدماء ، أنه
نقط يريد الإصلاح بين الناس وربع الظلم عنهم . وهو يضع قضيته
كلها فى هذا المونولوج الطويل الذى يفضى به الى جوار قبر النبى .

هذه لحظة مناسبة تماما للانضاء :

أترى .. أمنحه بيعة ذل ؟ ..

بعدها آمن فى بيتى وأهلى

مثل شاة في قطع ؟ ..
ثم استقى الناس خمر الراحة المزوج بالذلة
في كأس يبيع من ذهب ؟ ..
أم ترى أجهر بالثورة في وجه الطفأة
لا أبالي بالذى يحدث منهم
أذ يجدون ورائي في الطلب
مستخفا بالحياة
بحياتي وحياة المسلمين الآخرين ؟ ..

أنه أن بايع ليزيد فقد خرج عن كل ما يعتقد أنه حق ، وهو إذا حشد
الناس ضده خاض بهم بحرا من الدم ، وهو أن صبت لمصمته محسوب
عليه ، وهم لن يتركوه لمصمته . أين الطريق إذن ؟ ..

يروى الطبرى (١) أن الحسين قال لأصحابه : « أنى رأيت رؤيا
فيها رسول الله وأمرت فيها بأمر أنا ماض له ، فما تلك الرؤيا ؟ .. قال
ما حدثت أحدا بها وما أنا محدث حتى أن التى ربي .. » . وعند
عبد الرحمن الشرقاوى أن الحسين أغنى قليلا على قبر جده بعد أن أنضى
إليه بحيرته ، ثم أفاق ليفضى لنا — ولأخته زينب — بسر الرؤيا :

غفوت قليلا فمطعت
حلمت بجدى يأمرنى ألا أقعد عن باطل
ورأيت أبى يبتسم الى ويدمونى
وحلمت بعم أبى حمزة ...
ينادىنى بأبى الشهداء
وبشرنى جدى بمكان فى الجنة قرب مكانه إذا أنا ما استشهدت
فأما عما جاء لتبائنه

انتهى الأمر إذن وحسبت قضية الاختيار : ليس ثم الا الخروج
والشهادة . أول الطريق خطوة . هى التى يقطعها من المدينة الى مكة
يلوذ بالحرم ويدمو اليه الناس . ها هو الحسين يخرج كى ينقذ أعناق
الرجال ، كى يصرخ فى أهل الحقيقة بأن ينقذوا العالم « أن العالم
الجنون قد ضل طريقه .. » . وفى الجزء الثانى من مونولوجه يكشف
الحسين عن متصوف يفزع الى الله — المعشوق كى يضىء له الطريق :

(١) ابن جرير الطبرى : تاريخ الامم والملوك ، الطبعة الاولى ،
الجزء السادس ، راجع : خروج الحسين واستشهاده ، من ص ٢١٥ الى
ص ٢٧٣ .

يا أيها المعشوق وأمالك المحب بيت وجده
فأمنحه شيئا من رضاء
وأفوض عليه بحكمتك
فأرى الصواب من الجنون فلا أضل ولا أضل
أنا ذا أذوب واضحل ..
وليس بالمعشوق بخل
أنى أعيذك أيها المعشوق من كل الصنات
فأنت موصوف بذاتك
أنا لست أطمع فى العبارة
فالمباراة قد خصصت بها العليم
أنى لأضرع طالبا منك الأفسارة
فالأشارة رائد فوق الطريق المستقيم ..

ويخرج الحسين الى مكة « كالمسيح المضطهد » يحمل آلامه وأحلام
الآخرين . وضع الطريق أذن فلا مساومة ولا تهادن ولا شيء يثنيه عن
الخروج . هكذا يندفع الحسين غاضبا فى وجه ناصحيه (ابن عمه وزوج
أخته عبد الله بن جعفر ينصحه : « لن قليلا يا أخى حتى لا تنكسر .. »)
وهو — بنفس الكلمات تقريبا — ما تذكره المراجع المتمددة من حديث
عبد الله بن عباس للحسين (، يقول الحسين غاضبا وحزينا :

آه ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة ! ..
هكذا قد أصبح الخير طريدا يوارى فى الخرق
وغدا الحق شريدا
يدريه البغى من ألق لألق ..

وكأنها يرى الحسين بعينه الحقيقة والصيرير المقبل :
فأرأس يحيى وهو قد نيس نبى
بالذى فيها من الحكمة والعلم وأحلام النعيم
جعلت مهر بغى
من بغايا أورشليم .

من الآن سنراوح بين رؤية الحسين ورؤية أنصاره ، من الكوفة
الى مكة ، ثم من الكوفة الى أماكن من الطريق الذى يسلكه الحسين وأهله
حتى كربلاء . فى المشاهد : السادس والثامن والعاشر والحناذى عشر
والثانى عشر يروى عبد الرحمن الشرقاوى حكاية أنصار الحسين فى
الكوفة . كيف أجمعوا حول رسوله ، بعثوا اليه بالكتب يطلبون قدومه ،
ثم كيف نجح ابن زياد والى الأمويين على الكوفة فى تفريقهم من حوله

وقتل رسوله مسلم بن عقيل وأتصاره . في هذه المشاهد كلها اعتد الشترقاوى الأحداث التي يرويها تاريخ هذه الفترة (الطبرى) على سبيل المثال ، راجع : تاريخ الأمم والملوك ، المرجع السابق ، من ص ٢٣٠ لى (٢٧٢) ، وصاغها شعرا . محكاة هاتى بن عروة ، ومسلم بن عقيل ، وخطبة بن زياد « البتراء » وأنفضاض الناس من حول ابن عقيل ، وتخيه فى طرقات الكوفة حتى أرشد عنه من اختبأ فى داره طمعا فى المكافأة ، والطريقة التى قتل بها ابن عقيل ، والقاء رأسه للجواهر من فوق سور القصر . . كل هذه التفاصيل موجودة فى المراجع المعتدّة ، لم يخضعها الشترقاوى لاختيار يستهدف كل ما يمكن أن يفيد فى دفع الحدث الرئيسى — خروج الحسين واستشهاده — الى الأمام ، بل استسلم لأغراء « السرد الروائى » الذى حفلت به هذه المشاهد كلها ، وهى كلها تنويعات على الخاصية الرئيسية فى هذا العمل : الخير المطلق فى مواجهة الشر المطلق ، مانصار الحسين على مثاله ، ومسلم بن عقيل يأمر برفع الحصار عن قصر ابن زياد فى البداية نتيجة خدعة من عمر بن سعد ولأنه يخشى على الأطفال الأبرياء المحصورين فيه أن يسهم السوء ، ثم هو كذلك يرفض أن يقتل ابن زياد غدرا من وراء ستار حين أتحت له الفرصة بتدبير أحد أنصاره « لأن هذا ليس من شيم الفتوة . . » ، وهو يردد — أكثر من مرة — عكس كلمة المسيح : « ما جئت لألقى سيفا بل سلافا . . » . كذلك أنصار ابن زياد على مثاله : كلهم يكذبون ويخدعون ويخونون . . ، وأخيار الشترقاوى واقعة حدثت بين مسلم بن عقيل وعمر بن سعد بعد أن جاء بمسلم جريحا منهكا قبل أن يأمر ابن زياد بضرب عنقه ، لقد طلب مسلم أن يوصى وصيته الأخيرة واختار عمر بن سعد — لما له من قرابة به ، فأوصاه بأن يبيع دمه بعد قتله وفاء لدين عليه فى الكوفة ، وأن يكتب للحسين يأمره بالرجوع بعد أن تخلص منه الانتصار . لكن عمر أنشئ سره لعبد الله بن زياد ، فكانت مكافأته أن عهد إليه ابن زياد بقيادة الجيش المتوجه لقتال الحسين ! .

الحق المطلق فى مواجهته الباطل المطلق . هذا ما تصوره الشخصيات المتعابلة :

المختار الثقفى وأبن زياد ، زيد بن أرقم وأبن زياد ، مسلم بن عقيل وأبن زياد ، مسلم وعمر بن سعد ، واحد من جيش ابن زياد وآخر من جماعة الحسين ، الحسين وعمر ابن سعد (يتواجهان ويتراشقان بالكلمات أكثر من مرة) ، وأخيرا تصل هذه اللقاءات قممها حين يلتقى طيف الحسين (بعد قتله) بيزيد فى المشهد الأخير .

وفى سبيل أن يصور الشرقاوى هذا التناقض بين طرفى الصراع
لا يلبه كثيرا بأن يقدم ويؤخر ويفترض ألا يمكن أن يتحقق فى الواقع .
فقد خلق منذ المشهد الأول شخصية أسد (شيخ حجازى يعيش فى الكوفة) ،
وجعله ينحاز — بحكم مصالحه — الى يزيد وابن زياد ، وظل حتى قتل
الحسين بين قتليه ، لكنه يعجز فى النهاية عن أن يحز رأسه ، كل هذا
لا يمنعه من أن يعارض وينطق بكلمات الحسين وأتصاره اذا ابن المكيدة ،
كذلك عمر بن سعد الذى يقدمه لنا شخصية مسطحة تماما : رجل ولسع
بالسلطة وهو من أجلها يقاتل الحسين ويقتله ، ومن أجل قتل الحسين
نراه منصرفا عن قتال الديلم الذين تمردوا على الدولة وقتذاك . والحقيقة
أن السلطة التى تريد قتل الحسين لم تكن من البلاهة بحيث تفرق بينها
وبينه وحدها .. بل لابد لها من رجال مثل عمر . أنه ابن سعد بن أبى
وقاص صاحب النبى وذى المكانة الرفيعة فى الإسلام ، ووضعه فى مواجهة
الحسين من شأنه أن يلقى بالحيرة فى نفوس الناس ، ولا بأس بعد ذلك
أن أجل خروجه لقتال الديلم حتى يفرغ من أمر الحسين . وما ترويه
المراجع من عمر ينفى أنه هذه الشخصية المسطحة التى يقدمها لنا
الشرقاوى أنه ينهض الى قتال الحسين بعد أن يصحب فى مواجهة أحد
أمرين : أما قتال الحسين وأما أن يقتل هو . لهذا ينهى عمر هذا الموقف
الموقوف المحموم بأن يرمى سهما الى جباة الحسين وهو يقول لمن حوله :
« أشهدوا لى عند الأمير بأتى أول من رمى » . هذا التصوير لابن سعد
وولعه بالملك يسرى أيضا على ابن زياد أن صورته التى يقدمها الشرقاوى
هى صورة مختل طاغية متهور يقتل للشبهة والميث ، ويزيد فى النهاية
أحق ما يكون يسابق جاريته ويعقد المسابقات بينها وبين قرده .. أيها
يلوز !

وأنا أزعج أن تصوير الشخصيات المنحازة الى كل من جانبي الصراع
على هذا النحو قد أفقدها ذاتيتها ، ومن ثم حقها فى الحياة كشخصيات
درامية ، فما يمكن أن يقوله زيد بن أرقم يقوله مسلم بن عقبة ، أو يقوله
مسلم بن عوسجة أو سعيد (رغم أن هذه الشخصية بالذات حاول
الشرقاوى أن يضل عليها لونا من التفرد والتبيز فى حينه الى الحياة
النامية لكنه لم يكن مقتنعا) أو أى من أنصار الحسين . ومن الناحية
الأخرى فما يقوله عمر بن سعد يمكن أن يقوله شمر أو ابن زياد أو حتى
يزيد نفسه . لا فرق . كل الفضائل عند هؤلاء ، وكل الخطايا والشور
عند أولئك . هذا كله يقترب بالمرحبة من البناء الملحمى الذى يدور فيه
الصراع بين الخير والشر لينتهى — فى الظاهر — بانتصار الشر ، لكنه
انتصار زائل مؤقت .

الشخصية الدرامية النابضة بالحياة حقا يبدأ ظهورها في الجزء الثاني . أنه الحر ابن يزيد ، أو الحر الرياحي ، فارس ابن زياد السذّي أنحاز الى الحسين وقاتل معه حتى قتل . فبعد أن خرج الحسين من مكة قاصدا الكوفة وقبل أن يصلها عرف أبناء قتل مسلم بن عقيل وأنفضاض أنصاره ، فتردد الحسين في الرجوع . هكذا تذكر المراجع .. يقول الطبري أن الحسين قال لعمر بن سعد : « أختَر واحدة من ثلاث : إما أن تدموني فأتصرف من حيث جئت ، وإما أن تدعوني فأذهب الى يزيد . فأضع يدي في يده ، وإما أن تدعوني الحق بالثفور .. » والرواية على هذا النحو لا تتسق وخروج الحسين للشهادة وتذكر هذه المراجع أيضا أن أخوة مسلم ابن عقيل هم الذين طلبوا من الحسين أن يستتر في سيرة كي يدركوا ثار أخيه . والحقيقة أن الحسين لم يكن بحاجة الى من يدموه الى الاستمرار في طريقه . لقد اختار هذا الطريق منذ البداية .. وليس له الآن أن ينكس منه ، وهو الذي يقول قبل أن يخرج من مكة : « والله لو كنت في جحر هامة من هذه الهوام لاستخرجوني حتى يقضوا في حاجتهم .. » . لكن تلك الروايات كلها - وقد أصبحت حكاية استشهاده الحسين كما ذكرنا من قبل مجالا للحذف والإضافة - تهدف الى تأكيد صورة الحسين من حيث هو مظلوم وشهيد . صورة الحسين الثائر الذي رفض أن يساوم منذ اتضح له الطريق هي التي تأبى هذه الروايات وترفضها . من هنا يخبر الحسين من بقى معه من أصحابه : من شاء فليهب تحت جتح الليل ، فليست له بيعة على أحد . يمضي كثيرون ويبقى معه القليلون (حوالى السبعين رجلا في معظم الروايات) ، هؤلاء هم الذين سيخوضون معه شمل الشهادة .

تبدو الكوفة من بعيد ، كذلك تبدو طلائع جيش ابن زياد وعلى رأسها الحر بن يزيد . هو متردد متحرج يتبنى على الله « الا يبطل بامر الحسين » ، لكنه رغم ذلك ينفذ أمر ابن زياد فيجعل الحسين في مكان بعيد عن الماء ويمنعه عنه ، تقف دون الماء فرسانه وفرسان عمر بن سعد الذي جاء في مزيد من الرجال والسلاح ، يستبد العطش بالحسين وأهله (وهو الذي اقتسم ما كان لديه من ماء مع فرسان الحر من قبل) ، عمر وأصحابه - رغم كثرتهم - يتخاطفهم الخوف والفرع ، أما الحسين وأصحابه فهم يتخذون سبة المسيح وحوارييه ، ويقول له قائلهم : « علمنا يا معلم .. » ، ويرد المعلم :

الحسين : أتني أمرف أن أخرج مصلوب على باب المدينة
وحواريوه من ذمهم لا يندبونه
أنهم تحت ظلال الشوك يكونون .. ولكن ينكرونه

أننى أعرف ما يفتش النجوم
عندما ترحف أرتال السحاب الجهم فى الليل البهيم
أننى أعرف أن الشمس ما عادت تنير
عندما تعمى قلوب الصدور
مثلاً تعمى العيون ! ..

بعد هذا التقابل بين الجماعتين — ككل — يعمد الكاتب الى تكثيف هذا
التقابل وإبراز خصائصه ف يختار واحداً من جماعة ابن زياد وآخر من جماعة
الحسين — بينهما قرابة — وهما يتحاوران ، كل يحاول أن يجذب الآخر
الى جماعته . والحوار الذى يدور بينهما يلخص القضية كلها ، ويشير فى
الوقت نفسه الى ما التزم به عبد الرحمن الشرقاوى من توضيح طبيعة
هذا الصراع الذى لم يكن أبداً بمثل هذا الوضوح . كل الاقنعة تتساقط
حتى تتمرى الاهداف الحقيقية . يقول الرجل من جيش ابن زياد لقربيه :

انهم مثلى روح العصر
لا تهلك نفسك فى حرب خاسرة نعرف عقابها
انكبوا سيعون لمحبب جئتم فننزعون الثروة من ايدينا
كى تمطوها للفقراء
أما نحن فنحن هنا بضعة آلاف
كلهم تجار مثلى أو مراء .. مثلى أيضاً
قد سلطهم حب المال عليكم والحرص الأعمى
وحتى الفقراء الأوغاد وقد جئتم من أجلهم منهم من خرجوا معنا
وغدوا ضدكم يا ابن العم

بعدها مباشرة يكشف لنا الحوار عن الدواعى الحقيقية عند ابن سعد
وتواده . فهذا القائد يكره الحسين ، وينفس عليه أن يكون بطلاً من دونه ،
والحر بن يزيد يحاوره حواراً طويلاً ينتهى بأن يقتنع الحر بأنه على خطأ ،
والصواب كل الصواب أن ينضم الى جماعة الحسين . ان الحر قد تغير .
ولو كان يعلم أن ما فعله سينتهى بالحسين الى هذا الموقف لما فعله . لماذا
تغير الحر ؟ :

الحر : على ضوء لهيب النار فى قلبى رايت الزيف من حولى
لقد ضاقت بى الخنيا أنا الضارب فى الليل
فيأويلاه .. يأويلتى من ربى !
عمر : ستذبح أيها المجنون أن لم تعلمهم رأسه
الحر : لاح الصبح للبصر

عمر : ولكنا مستأثرون لكى نضرب فى الليل
الحر : سلمنى الآن فى صحنى وفى أهلى
عمر : الى أين ؟ ..
الحر : بعيدا عن نظى الفتنة
(شاردا) لقد بشرت فى الأحلام بالجنة
عمر : ستبقى دونها طائل
الحر : (نجاة) ساحل كل أصحابى على الحق
وأرمى موكب الباطل .

من هذه اللحظة سيتحول الحر الى جماعة الحسين . يتكلم بكلامهم
ويقاتل معهم حتى يقتل . ويقتل ما تبدو شخصية الحر متباسكة بقدر ما
يبدو عمر ضعيفا متهاوتا ، فهو ينصح الحر بان يكون خادما سيدين فى نفس
الآن ! .. يبقى عمر وحيدا غير به وحشى يكل عزف لحن النغم ، ويشند
العطش بالحسين وأهله متخرج سكينه بنت الحسين كى تنبش الصخر
بأظفارها التماسا لقطرة ماء . بعدها يواجه الحسين عمر بن سعد فلا
تقدم لنا هذه « المساجلة اللفظية » الجديدة شيئا أكثر مما نعرفه عن عمر :
هو كاره للحسين وطامع فى الملك ، ومرة أخرى ، بقدر ما تبدو شخصية
الحسين قوية ومتباسكة وواثقة يبدو عمر مهتزا مرتجفا . ويكرر موقف
رفض مسلم بن عقيل أن يقتل ابن زياد من وراء ستار حين رجع الحسين
أحد أنصاره من قتل شمر وهو يجوس خلال خيامهم « حتى لا يبدأ القوم
بقتل » ، ويواجه الحسين عمر بن سعد مرة أخرى .. بلا جديد الا فى
الصياغة . يرى الحسين أنه قد أحيط به فيفكر فى الاستسلام من أجل
أطفاله ونسائه ومن أجل أصحابه كذلك ، لكن الجبيع : أخته زئب وابنته
سكينة وابنه زين العابدين ورفاقه جميعا يرفضون أن يستسلم :

الحسين : ما يغنى القوم سوى رأسى
وأنا الميت .. أنا ذا الميت .. غلبوا على .
فأنا سلفهم وحدى
وانجوا انتم
زينب : لا تستسلم
سكينة : اتى استحقك بجدى لا تستسلم
زينب : بجرح إبيك يؤج دما فى أرض الكوفة لا تستسلم
بشرف الكعبة لا تستسلم
بعك حمزة لا تستسلم .. الخ .

كذلك يطلب من رفاقه الا يقاتلوا لأنه يخاف على القلة الصالحة من

رفاته ان تذهب فينطفئ النور ويندثر الحق ، لكن احدا منهم لا يتركه
وحده يواجه قضاءه . بل يبدأون القتال ، ويخرجون للقوم ويبقى الحسين
وحده يخاطب الناس في كل العصور :

فأنا الشهيد هنا على طول الزمان
فلتتمبوا جسد الشهيد هناك في وسط العراء
ليكون رمزا دائما
للموت من أجل الحقيقة والعدالة والأبء ..

ويتصبل خفيق يصف مبد الرحمن الشراوى المعركة التى دارت
وستوط كل شهيد ، حتى لا يبقى الا الحسين وحده ، فيندفع الى نشيد
طويل ، بكائية لنفسه ولرفاته ، انها الرسالة الأخيرة للشهيد :

فليكن هذا الدم المسفوك نيارا من اللعنة ينساب يهوج
كالجبال كاسحا من ضل عن عمد وصفاع الضلال

... ..
لا تنوحوا ، بل خلوا ثار الذى يظلم منكم
والذى يقتل ظلما بينكم
فهو ثار الله فيكم فاطلبوه .

... ..
ليست العبرة في قتل الحسين بن على إنما العبرة ليهي
قطوه .. ولماذا قتلوه .
انا ثار الله فيكم فاطلبوه .

وحين يقتل الحسين ينهار قائلوه : عمر بن سعد وأسد وزيد وكل
الذين رأيناهم في الجانب المقابل ، وتبكيه زينب بكاء ناجما وترثيه
الناديات :

ان الملائك يصرخون ويندبون ويلطمون الحور في غرف الجنان
مولولات
الطير ترقى بكيات .

... ..
ان الصخور تكاد تبكى بالدم المصلوب فوق ذنوبكم
هى ذى السماء شحت دما والأرض تصبغها الغماء
لن تجلسوا لصفاركم ونسلكم
الا وسال دم الشهيد أمهكم ووراءكم

وينتهي المشهد الرابع والحسين طريح العراء ، وقد حمل القتلـه
رأسه وأهله الى ابن زياد .

المشهدان الآخرين بعد النهاية . فیهما تتحول مماء الحسين الى
سياط عذاب تجلد قاتليه ، ومسلبيه ، وتاركيه يلقي مصيره جبيعا . أن
عبد الرحمن الشراوى يعتمر كل نقطة في ملساء الحسين ، والنتيجة
هذه الباتورا المائلة من الاحداث والشخصيات والكلمات والتفاصيل
(لعلها أطول المسرحيات المنشورة بالعربية نصا : أكثر من أربعائة
صفحة) . لم تكن بنا حاجة لرؤية يزيد بعد أن اكتمل خروج الحسين ومن
تم شهادته ، لكن الكاتب يسوق هذا المشهد ليؤكد ما سبق أن ذكره :
ليست العبرة في قتل الحسين بن علي . إنما العبرة فیمین قتلوه .. الخ .
ويزيد هذا رأس الذين قتلوه ، لهذا كان لابد أن تواجه زينب وأن نتعرف
عليه . وتصل سمات « الشر » في يزيد مداها : هو مجنون مفتون بجاريته
وفرده ، منهار تحت وطأة كلمات زينب وسكينة وزين العابدين ، أنه
المهزوم الرافل في خزيه وعاره رغم انتصاره حتى زوجته أيضا تغلظ عنه
بعد أن تخلت منه جاريته ، وقطارده أشباح الندم في كل مكان ، وتبلغه
أمراته بأن رأس الحسين قد اختفت (یعنی : أن الحسين قد تحول لربز
واسطورة ..) فيشتد به الفزع ، يرسل حراسه في كل مكان كي ياتوه
برأس الحسين ، ويخزل كورس الندابات ينشدن :

لا تطلبوا رأس الحسين بشرق أرض أو بغرب
فالرأس ملواه بقلبي .

المشهد السادس والآخر (بعد انقضاء خمس سنين) ، يفضل يزيد
طريقه في الصحراء ويستبد به العطش فيبدو له طيف الحسين . هذه هي
المساجلة التي طال أنتظارها من أول المسرحية : أن يلتقي قطبا الصراع ،
كان كل ما مات لا يكتفى لاقتناعنا : من المهزوم ومن المنتصر ، فلا بد أن نرى
مصارعـه . القتلـه رأى العين . قام التوابون في العراق وجعلوا شعارهم :
« يا لخارات الحسين » وأهلوا القتل والتعذيب في قطة الحسين ومذبـيه
قتلوا ابن زياد وعمر بن سعد وشبرا والحسين بن نهر . والحسين يقول
هذا ليزيد ونحن نراه يتجسد أمامنا .. ثم تنقل وطأة العذاب والعطش
على يزيد فينهـار ، ويندمج رجال الحسين (التوابون) الى المسرح وعلى
رأسهم الحسين ، فيقف الحسين وسطهم لينقل رسالته الآن الى البشر
أجمعين : أن نذكر الشهيد لا نغنى أن نطلب ثاره من قتلوه فقط ، ثار
الشهيد في أن ينتصر الحق على الضلال ، وفي أن يسود العدل بين الجميع .
وسيطل الشهيد . يذبح كل يوم اذا لم تتحقق وصاياه ، وسيظل ثار الحسين
دائما عند الطغاة :

ساظل أقتل كلها رغبت أنوف في المثلة
ويظل يحكمكم يزيد ما .. ويفعل ما يريد
وولائه يستعينونكم .. وهم شر العبيد
ويظل يلعنكم وأن طال المدى جرح الشهيد
لأنكم لم تدركوا ثلر الشهيد
مادركوا ثلر الشهيد

هذه رسالة الحسين للعالم ، قالها بكلياته بعد أن قالها بدمه .
وتنتهى ملحمة الحسين التى أسماها عبد الرحمن الشرقاوى ثلر الله .



وقد بذل الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوى جهدا عظيما في جمع مادة
مسرجهته وصياغتها ، وتلقى شعره عذبا في أجزاء كثيرة منها ، (خاصة
مونولوجات الحسين ووصاياه الأخيرة) واستطاع أن يقدم ملحمة طويلة
رائعة تحكى بطولة الحسين واستشهاده ، رمزا مضيئا في كل العصور
للثورة والشهادة لكن رغبته في أن يعتمر كل نقطة في مأساة الحسين هي
ما جعلته يسرف على نفسه — وعليها — في تقديم كل هذه التفاصيل ، وكل
هذه « المساجلات » . في مشاهد كثيرة كان يمكن لمعنية « تركيز درامى »
أن تلعب دورها في الاختصار على ما يمكن أن يدفع الحدث الرئيسى في
المسرحية — خروج الحسين ومقتله — الى الأمام ، أفكر على سبيل المثال
تلك المشاهد التى تدور في الكوفة بين أنصار الحسين وتنتهى بنخلهم من
مسلم بن عقيل ثم مقتله . كان يمكن أن تروى لنا هذه الأحداث — والاستاذ
الشرقاوى مصر على أن يروى لنا كل التفاصيل منذ مقتل عثمان ومطالبة
الأمويين بدمه ، بل وقبلها بكثير عن الصراع الذى دار بين أبى سفيان
والنبي — أقول : أن هذه المشاهد كان يمكن أن تخضع لمعنية تركيز
ضرورية ، لكن أثباتها على هذا النحو التفصيلي يعنى أهميتها بالنسبة
لما سيصير اليه أمر الحسين ، وهذا الفهم تؤكد رغبة الحسين في
الاستسلام قبل مقتله ورمض أهله ورفاقه أن يستسلم . وهذان الجانبان
يناقضان الملح الأساسى في شخصية الحسين : لقد خرج للشهادة منذ
قرر أن يترك المدينة الى مكة . لقد مضى الخطوة الأولى في طريق الشهادة
حين رفض أن يبايع ورمض أن يصمت ، وكل ما تلا ذلك تفاصيل
وتفاصيل .

ثم إن ولىع الاستاذ الشرقاوى بالمساجلات قد جعل الكثير من مواقف
المسرحية يبدو تكرارا وأعادة — في صياغات جديدة — لمواقف سابقة
والسبب الأساسى في هذا هو نمطية الشخصيات بمعنى أن كل أنصار

الحسين على نمطه ، وكل أعدائه على نمط يزيد ، والفروق بين الشخصيات طفيفة وهينة ، لذلك يمكنها جميعا أن تقول نفس الإنكار بنفس الكلمات .

هذا الحشد من الشخصيات الرئيسية — الذى يكاد يبلغ الأربعين شخصية فى القسم الأول من المسرحية — يمكن أن يتركز فى عدد قليل من الشخصيات الضرورية لتهيئة لاصراع وتطويره . بعبارة أخرى : كان يمكن أن تقدم بدل أصحاب الحسين الأربعة أو الخمسة شخصية واحدة ، وبتيقة الشخصيات لا ضرورة درامية لها .

إذا صححت قضية أن العمل الفنى — والمسرح بوجه خاص — يتطلب قدرا من الاقتصاد والتركيز لقلنا أن الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى نجح فى أن يقدم لنا بانوراма هائلة لدراما استشهد الحسين حافلة بالتفاصيل غاصة بالشخصيات لكنها تبقى فى حاجة الى هذا الاقتصاد والتركيز حتى يمكن أن تلبس بالحياة والتأثير على خشبة المسرح .

● زهرة من دم ●

وكل الكليشيهات المرفوضة عن المقاومة (❖)

ثلاثة عوامل تفرض أن يكون تناول هذا العمل أمرا يتسم بالجدية ، والاهتمام الفكرى قبل الفنى : أول هذه العوامل هو أن مسرحية « زهرة من دم » هى أولى المسرحيات التى تعرض على المسرح العربى ، وتتناول قضية من أخطر قضايا الواقع العربى أن لم يكن أخطرها عنى الإطلاق . وهى قضية المقاومة الفلسطينية المسلحة بعد حزيران (يونيو) ١٩٦٧ ، وهى من ثم بحاجة الى وضوح الفكر أولا وقبل كل شيء .

العامل الثانى هو « الحفاوة » الخاصة التى لقيتها المسرحية ، أجبزت فنتقرر عرضها بسرعة ، وكلنا يعرف أيقاع مؤسسة المسرح منفذا فى أجازة النصوص وتقرير عرضها ، ثم عرضت لأسبوع واحد فقط على مسرح الحكيم قبل أن تخرج الى جولة فى العواصم العربية (الكويت وبيروت ، وقيل أيضا : دمشق وبغداد وعمان) ، دفعت ادارة التبادل الثقافى — وكلنا يعرف أيضا مشككة الميزانيات فى أجهزة وزارة الثقافة — أكثر من ثلاثة آلاف جنيهة ثمنا لتذاكر السفر فقط .

كذلك لقى نص المسرحية أعتباها كبيرا فنشر مرتين خلال شهر واحد : مرة فى مجلة « الآداب » وأخرى فى سلسلة « مسرحيات عربية » ، ونشنت المسرحية — فكريا وفنيا — فى جديدين متواليين من « الآداب » (مارس ، أبريل ١٩٦٩) . بالإضافة الى سيل الأخبار القصيرة بالصحف . أما بعد أن عرضت فلم يتناولها كاتب جاد بنقد أو تحليل (الاستثناء هنا هو ما كتبه أمير أوسكندر فى « الجمهورية » — ١٩٦٩/٥/٣) .

العامل الثالث هو صاحب المسرحية : الناشر والكاتب اللبنانى الدكتور سهيل أندريس . صاحب دار « الآداب » ورئيس تحرير المجلة التى تصدر عنها فى بيروت . الرجل ذو المركز المرموق فى اتحاد الأدباء العرب ،

اشهر مترجمي الادب الوجودي الى العربية ، وصاحب ثلاث روايات طويلة بالإضافة لخمس مجموعات من القصص القصيرة .

ماذا تقول المسرحية ؟ . واى جدوى في أن تعرض الآن في العواصم العربية المختلفة .. نأمل لما يمكن أن يقدمه المسرح العربي اليوم لقضية المقاومة والمركة المصرية بوجه عام ؟ ..

هذا هو السؤال الأساسي في « زهرة من حم » .



قلت أن للدكتور سهيل أديس ثلاثة أعمال روائية وعدة مجموعات من القصص القصيرة ، وليس هذا مجال التعرض لأعمال الدكتور سهيل قبل مسرحيته الأولى ، لكن كلمات قليلة قد تكون ضرورية . أن روايتين من روايات الدكتور سهيل يمكن اعتبارها عملين متميزين في الرواية العربية : « الحى اللاتينى » ١٩٥٤ ، و « الخندق العميق » ١٩٥٨ .

الأولى منها استقرار للتعبير من التجربة النموذجية التى تناولها جيل الكتاب السابق لسهيل أديس ، تجربة لقاء الملقف الشرقى بالحضارة الغربية ، هى استقرار فنى وأتسائى لما عبر عنه الحكيم في « مصفور من الشرق » ، ويحى حتى في « قنديل أم هاشم » ، وطه حسين في « أديب » ، وحسين فوزى في « ستدياد الغرب » .. الخ . وفى الرواية الثانية يرجع الكاتب الى حياته فيصور لنا صباه وشبابه الأول في حى من أحياء بيروت القديمة . هى — على وجه من الوجوه — تناول ذاتى لتجربة الكاتب قبل أن يعرف الحى اللاتينى .

وقبل أن يكتب الدكتور سهيل روايته الأولى صدرت له ثلاث مجموعات من القصص القصيرة : « أشواق » .. ١٩٤٧ ، « نسران وتلوج » .. ١٩٤٨ ثم « كلهن نساء » .. ١٩٤٩ . والمجموعات الثلاث تتخذ من المرأة موضوعا لها ، المرأة من حيث هى غريسة وهدف للطراد ، كلهن نساء ، كلهن خائنات وخاططات ، تبت غوايتهن عملا أو بسبيلهن الى الغواية ، وبطل معظم القصص مهموم بمطاردة نماذج مختلفة منهن والإقناع بهن .. ولا يكاد يجد في ذلك صعوبة تذكر ! .

والوجه المهموم بالقضايا العربية عند سهيل أديس لا يبدأ في مطالعنا الا في أعماله الأخيرة : رواية « أصابعنا التى تحترق » .. ١٩٦٤ « . ومجموعته « رحماك يا دمشق » .. ١٩٦٥ . فى الرواية يحكى المائد من الحى اللاتينى فترة من حياته أحاطت به وهو ينشئ مجلته ودار النشر التابعة لها ويلتقى بشريكة فكره وحياته ، ويعرض لنماذج من الشعمراء والكتاب فى الشام تكاد نعرفهم بأسمائهم الحقيقية . أما « رحماك يا دمشق »

نهى صيحة يطلتها بطل القصة التي تتخذ منها المجموعة عنوانها ضد دمشق بعد انفصالها في ١٩٦١ . والعيب الرئيسى فى الرواية وفى معظم قصص المجموعة هو امتلاؤها جميعا بالخطب والمناقشات وإطلاق الشعارات ، وأبتمامها من فنية الكتابة الروائية والقصصية . فى الرواية وفى معظم قصص المجموعة يكاد الكاتب أن يأخذ بأمانتنا صائحا فينا : « انظروا .. هذا أنا ، وهذه زوجتى ، وهذه آرائى فى تلك القضية وفى ذلك الرجل .. الخ » .

بالدموع والصراخ والألحاح الغليظ على المشاعر عاد الينا الروائى الرقيق الهامس فى الحى اللاتينى والخنديق العميق، لم يستطع الدكتور سهيل أن يتجاوز ذاته وأن يبرز هومو الذاتية بالقضايا الكبيرة التى يعرض لها ، واكدت أعماله الأخيرة عندى — ولعلها اكدت عند كثيرين نسرى ، اذا صدقوا مع أنفسهم — أن الكاتب القديم قد انشغل بنشر الأدب من كتابته ، وأنه يعتمد أبتعادا كبيرا عن غنية العمل الفنى كلما شاء اقتربا من قضايا الواقع والمصير .

وأعترف اننى — من البداية — خشيت أن تكون مسرحية الدكتور سهيل امتدادا لهذا الخط فى إنتاجه الآخر . وأعترف مرة أخرى بأن المسرحية لم تبديد خشيتى هذه بل اكدتها تأكيدا ! .



بين النصين المنشورين للمسرحية اختلافات فى جمل الحوار وترتيب المشاهد كذلك ، الطبعة الثانية التى نشرت فى « مسرحيات عربية » هى التى رأيناها على المسرح (من أخراج كمال يس) لا تختلف عنها الا فى تقديم أحد مشاهد الفصل الثالث ليكون مشهدا افتتاحيا للمسرحية ، يوحى بجوها العام ويعين على فهم دلالة أحداثها .

وأحداث المسرحية تدور فى قرية قريبة من نابلس ، عروس الفلسفة الغربية التى سقطت بعد ١٩٦٧ ، والصراع فيها بين طرفين : العرب يمثلهم خمسة من رجال المقاومة وأسرة واحد منهم من ناحية . وجنود الأعداء المحتلين من الناحية الأخرى . (وجاسوس بينهما لكنه ينتهى الى المجموعة الأولى أخيرا بعد أن يتوب ! ..) ، ومن خلال الصراع بين هذين الطرفين نتعرف على رؤية الكاتب للأعداء وللمقاومين ولقضية فلسطين بوجه عام .

فى الفصل الأول نتعرف على الدائنين الخمسة وعلى أفراد أسرة قائدهم نزيه . لابد لكل فدائى من ورقة خاصة ، طبعة خاصة من مسألة

شاملة ، ووراء كل من هؤلاء الرجال حكاية ، ونحن نعرف حكاياتهم من خلال الحوار الدائر أثناء تناول الطعام — على طريقة « تقديم المعلومات » : فتخى (قام بدوره جدى أحمد) كان نشالا .. لكنه قرر أن يكف عن ممارسة مهنته بعد أن رأى صورا اقتنعه بأن اغتصاب إسرائيل لأرض فلسطين هو أعظم عملية نشل في القرن العشرين ! : « ظلت أتامل الصورة دقائق ثم قلت أن تلك المرأة وطفلا ماتا جوعا لأن بيتها قد سرق منها ، وهناك بيوت أخرى كثيرة قد سرقت ، متشرد أصحابها أو ماتوا . ثم قلت لنفسى : أن عدوان إسرائيل على الأرض العربية كان أكبر عملية نشل في التاريخ وبعد ذلك قررت أن اتخلى عن النشل والسرقة وأنضم الى هؤلاء الذين ... الخ » .

نزبه قائد الفدائيين (قام بدوره أنور اسماعيل) كان مهندسا يعمل بمكتب هندسى بالمانيا ، حتى حدثت هزيمة حزيران .. « كنا نفر من النظرات التى تنطق صابئة بأننا أن كنا ننتمى الى شيء غالى تلك الهزيمة التى تنشر انصحف صورها وتذيع الاذاعات أخبارها فى أطارات محكمة من السخرية والشتيمة والازدراء .. كتبت بين أن أبقي فى البلد الأجنبى أتسكع فى الشوارع وأطلع الأهانة وأميت أحساسى بالخمر والنساء والخيوبة وبسبب أن أعود لأحاول ... الخ » .

أما سعيد فهو معلم من لبنان (قام بدوره محمد نوح) . كان يملك روضة لتعليم الأطفال ، تركها ليديرها أخوه الأكبر : « لو أننى سمعت بحجة أنى أحاول تربية جيل جديد لما تجنبته الإحتقار ، أن علينا نحن أيضا أن نعطى القدوة لمن يأتى بعدنا .. » ، وهشام (عبد الله غيث) هو ابن عم نزبه ، كان يدرس الطب فى بيروت ، ويحيا حياة ناعمة مرفهة ، أما الآن فقد تغير : « هذه الأصابع تطلخت بالدم الحقيقى ، لامست حروق النابالم على الأجساد الطرية ، احترقت بلهيب تلك الحروق .. أن طالب الطب المرته خرج يمد حياته بفطائع لم تعرفوها أنتم .. خرج يعيش قبل الأوان وجه الحياة النظيع .. » ، وهشام من أجل أن يقتنعا بأن أصابعه فعلا قد احترقت بلهيب الحروق يطفئ بها شعلة الموقد الكحولى الصغير ! ..

بقى واحد من الفدائيين الخمسة . الياس (قام بدوره محمود العراقي) . لا نعرف شيئا من عمله ولا من أين جاء . لكننا نعرف عنه بحد ذلك حكاية أخرى : لقد صنع جندى يهودى أباه أمامه وهو فى الخامسة عشرة : « لم يفعل شيئا إلا أن يبكى ، ثم يستسلم ليد أبيه ، فيسيران ذليلين ، يطاردهما اليهودى بالصراخ والشتائم ، ويهددهما بالقتل ، وفجر

اليوم كان ذلك الصبى هو الذى يصوب البندقية ويطلق النار على راس جندى يشبه ذلك اليهودى ، ويقول لنفسه انه الآن يرد صفة ابيه رصاصة .. » .

فلنرجى مؤقتا أى تعليق من جانبنا عن هؤلاء الفدائيين « حتى نعرف الى من بقى من عائلة نزيه : الأم (أمينة رزق) ، لا تكف عن الصلاة وأستجداء السماء ، والحديث من ذكرى « أبى نزيه » الذى كان من ثوار ١٩٣٦ ، كذلك هى لا تنسى أن تذكرنا بمذابح دير ياسين : « هل رأيتم البطون المبتورة والأطراف المقطعة » (ملفتة الى نزيه) كتبت حبلأ بك يا ابنى .. ذات لحظة خفت أن أكون واحدة من تلك النساء ، وخفت أن تكون انت جنيئا من تلك الأجنة ، فرحت أركض وأركض ، هاربة من نفسى .. هاربة من الجنين الذى فى بطنى .. » .

والاخت نادية (سهير الببالي) تحب ابن عمها هشام ، وكان من المفروض أن يتزوجها لولا هذه الأحداث الأخيرة ، وهى مدرسة لكنها حائرة لا تعرف ماذا تفعل ، وترى نفسها طائفة مشلولة — فى معركة تقضى حشد كل الطاقات والقوى ، بقى الاخ الأصغر زياد (مصمت عباس) ، انه فى الخامسة عشرة ، لكن أشباه غريبة بدأت تثقله ، أصبح يقضى معظم وقته صابئا لا يتكلم الى أحد ، أمهل كتبه المدرسية وراح يقرأ « تاريخ القضية وتطوراتها .. » .

هل أضعنا وقتا طويلا فى التعرف على الشخصيات ؟ .. لكنهم أضاعوا الفصل الأول كله يقدمون أنفسهم لنا ، وما يحدث بعد هذا قليل : يرى الجاسوس أحمد (حسن حسنى) أحد الفدائيين يدخل البيت فيبلغ القوات الاسرائيلية ، فتنسج صوت « آليات ومجنزرات » ثم يرتفع مكبر الصوت ينذر من فى البيت بالاستسلام والا فسينسفون البيت على من فيه . وقبل أن يقرر الفدائيون ماذا يفعلون يندفع « الصغير » زياد ليسلم نفسه . ومن جديد تدور المناقشات حول مغزى استسلام زياد بعد أن خرج به جنود جيش الدفاع الاسرائيلى ، ثم يدور حديث عاطفى طويل بين هشام ونادية . نادية تخشى اللبالي القادمة التى ستقضيها مع أبها دون رجل فى البيت ، وهى لا تتفق بأن تشارك الفدائيين اهتمامهم — نظريا فقط كما تقول ، الآن وقد غاب وجه جديد عن البيت .. تحملت نادية تبعات جديدة ، أنها لم تطرح على نفسها سؤالا من حقيقة دورها حتى أخذوا زياد ، وهشام من جانبه يحاول أن ينتظر الفرصة كى توافق على « امتزاج حياتيهما امتزاجا كاملا » لأنها الآن أكثر حاجة لوجوده معها ، لكنها تطلب اليه ان يصبر :

نادية : مهلا هشام .. انتظرنا طوال هذه الأشهر ، بل طوال سنوات

سابقة ، بل منذ الأزل وإلى الأبد .. منذ الماضي السحيق ومنذ الماضي القريب ، منذ ثورة ٣٦ ومنذ كارثة ٤٨ ومنذ عدوان ٥٦ ومنذ هزيمة ٦٧ .. منذ أقدم عصور التاريخ وإلى أبعد عصور المستقبل .. وأرى الآن أن ننتظر فترة أخرى ..

هشام : تقصنين حتى يتم التحرير ؟ ..

نادية : 'يس التحرير على بعد خطوة أو خطوتين ، لابد لنا على الأقل من أن ننتظر عودة زياد (لحظة ثم مستدركة) قلت ننتظر ؟ ولكن هل يكفى أن ننتظر لكي يعود ؟

هشام : سيعود زياد يا نادية فلا تعزبي نفسك ..

نادية : (متاطعة بصوت متهدج) أرجوك هشام لا تحدثني بهذه اللهجة .. حتى تعذيب نفسي لا تسمحون لى به ؟ (يرتفع صوتها) ماذا تريدوننى أن أفعل ؟ ..

هشام : ولكن هثنى نفسك يا نادية ، سنقوم نحن بالواجب ..

نادية : وواجبى أنا ، هشام ؟ .. أن اظل مضوا جابدا ، عنصرا مشلولا .. الخ .

وينسى هشام كل شيء ليحاول أن يقبل نادية لكنها تصده وتتسائل : اليس هناك ثمن آخر لسعادتنا ؟ .. أيجب أن ندفع ثمن السعادة بحرا من الآلام والدماء ؟ .. لكنها — كما يقول هشام — هى زهرة الدم ، زهرة حمراء ثنائية اللون ذات أوراق دقيقة زهرة متحنية قريبة .. حمراء بلون الدم .. زهرة بن دم . هذه نادية حين يحاول الكاتب أن يرفعها الى مستوى الرمز ! ..

يودع الرجال نادية والام . ويهبط ستار الفصل الأول .



الفصل الثانى ينقلنا الى مقر قيادة العدو بالقرب من القرية . بعدد أن راينا أحد جانبي الصراع وتعرفنا على أفراد حق لنا ان نرى الجانب الآخر . سنلتقى هنا براشيل (قديرية قدرى) الضابطة فى جيش الدفاع وزميلها الضابط (عادل بدر الدين) اللذين كانا يتبادلان القبلات ويفرقان خوفهما فى الجنس فى الفصل الاول ، أن الضابط منهار جبان ، خائف ، وثمة جندي يقرأ عليه (أو علينا) التقارير . كل التقارير تدور حول عمليات الفدائيين (وهم هنا يسهمون المخربين بالطبع ! ..) ولنستمع الى بعض فقرات مما يقوله الضابط الاسرائيلي :

— « اننى لا أنهم .. لا أنهم ماذا أجدانا ذلك الانتصار الخاطف ! ..
هل انتهت حقا حرب الأيام الستة ؟ أراها تتبدد الى مالا نهائية ، لقد أصبح
هذا شيئا لا يطلق . كل يوم خمس عمليات أو ست .. من أين ينبع أولئك
الشياطين ؟ .. كيف لنا أن نواجه هذه الأوضاع كلها ؟ .. اتعيش عشرين
سنة أخرى لا فعل إلا أن نتسلح ونبتل الى أصغرنا أن يزودونا بالمسلح
والعتاد ؟ .. لقد بدأوا جميعا يعملون .. لا صغير ولا كبير ، أنهم يرضعون
مواليدهم حليب المقاومة (مستدركا) أقصد لبن التخريب .. لعنهم الله ! » .

يقدر ما يبدو الضابط الاسرائيلى مرتعدا ومنهارا يبدو زياد الصغير
بطلا صلبا وصاهدا . أنه « يناقش » الضابط الاسرائيلى حول شرعية قيام
اسرائيل .. ويؤكد له أنها قامت على الخداع والكذب ! كذلك الأم التي
جاءت الى الضابط بالأمس تطلب ابنها .. حين طردها الضابط بصقت في
وجهه وخرجت ، لكن معرفة زياد بجىء له لا تثنيه عن موقفه ، ويستمر
في مناقشاته الصارخة :

زياد : نريد أن نبني لنا عالما جديدا ، دنيا جديدة ، على أنقاض العالمنا
القديم .

الضابط : هل تظن أيها الأحق أننا سنسمح لكم ببناء هذا العالم الذى
تتحدث عنه ؟ .

زياد : وهل تظن أنت أننا سنستأذنكم لى نبنيه ؟ ..

الضابط (مكورا قبضته) : لم أعرف من هو فى مثل وثاقتك . كلبة أخرى
وسأسحق وجهك سحقا . أنك لا تستحقون العطف ولا الشفقة
ولا المساعدة ! ..

زياد (يتهقها) : آه .. أننا نعرف شفتكم شفقة دير ياسين وكفر قاسم
.. ونعرف مساعدتكم .. مساعدة وكالة الفوث والأهم المحددة ! ..

(يبتكك طبعاً أن تستمر فى هذا الحوار الى مالا نهائية . فقد أنتهى
الامر من زمان .. لم تعد أمام صبل غنى على الإطلاق !) ما بقى بعد ذلك
مقرف حقا : تدخل راشيل ليفريها الضابط الاسرائيلى بزياد . مرة أخرى
هذا الكليشيه المقرف : أن رجال الاسرائيليين قوادون ونسألوهم ماهرات .
وتتعري راشيل لزياد لكن الفتى المراهق يصمد لفتنتها ، ليس هذا فقط ..
لكنه ييصق عليها أيضا (ما أكثر البصاق فى هذه المسرحية !) ويهزمها مغلما
حين يقول لها : زياد (ييصق عليها) : أينها العجبة .. كلكن تحب ! ظننت

أننى استسلمت لك أيتها الكلية أننا نعرفكم .. الجميع يعرفونكم ، حتى في الأمم المتحدة .. ومع مندوبى الدول المحترمين ! .. جميع نساتكم مستعدات لضجعة منقوب يتردد في أعطائكم صوته .. وتعتقدون أنكم تستطيعون أن تسلبونا شرفنا ببذل أمراضكم .. كما سلبتونا أرضنا .. يا حثالة البشرية .. الخ .

وتلخيص ما بقى من المسرحية بمسرح حقا . ولكن لابد مما ليس منه بد . ! فهكذا تنضى تقاليد النقد التى كثيرا ما تمتحن ، يبلغ الجاسوس الذى عرفناه من قبل الضابط الاسرائيلى بحقيقة ما حدث ، (فى مشهد كامل يتسلم الجاسوس أموالا وتغريه راشيل أيضا وتعدده بجسدها ! ..) ، فتخرج دورية مطاردة الفدائيين وتعود بهشام جريحا بعد أن قاوم مقاومة بطولية وواجه بفردة خمسة عشر جنديا من جنود العدو . ويبيى زياد من أجله ويرجو الضابط أن يأتيه بطبيب . ثم تدخل فادية ! .. تقول لماذا ! .. آآ .. تذكر الكاتب أيضا هذا السؤال مطلقا فراجع بنا فى « ملامح بالك » الى الأم وقد انهارت تهايا بعد القبض على زياد وتباطوء الرجال فى إطلاق سراحه .. فتقرر فادية أن تذهب بنفسها لانقاذ زياد لكنها بدل انقاذ زياد تسقط هى نفسها . هذه التى أراد لها الكاتب أن تصبح رمز الأرض الضائعة كلها ، هذه « الزهرة من دم » ، تفقد ومعها ساعة أن ترى دم هشام على أرض الغرفة ، فيقبلها الضابط الاسرائيلى بعد أن تعرت ساقها ، و « يقبلها من عنقها » ثم يضعها على الأريكة وهو يحدق فى ساقها .. » .

كتب واحد من الذين دشنوا « زهرة من دم » فى « الآداب » بعد اغتصاب فادية : « ويعود المؤلف ليطلق فى جو الرمز مستخدما واقعة اغتيال براءة فادية مؤكدا ذلك التناغم بينها وبين الأرض .. » . ويقول الآخر : « يعطى المؤلف لفادية بعدها الانسانى ، كشخصية انسانية تحب وتناضل وتستعطل ولا تعرف أن كانت باستعطائها قد استسلمت أو بدأت طريق الاستسلام . أم أنها قد خدمت — بطابع المرأة الرقيق — ولم تكن فى وعيها حين اغتصبت .. » أما فادية نفسها فتقول لنا أنها لا تعرف أن كانت قد اغتصبت أم أنها استسلمت ! ..

والحقيقة عندى أن فادية لم تفلح فى أن تكون رمزا لى شيء . هذه القاعدة منذ البداية تتسائل أى دور تركوه لها ثم — تحت الحاح أهما المنهارة — تذهب بتقديمها الى قصر الحاكم الاسرائيلى لينهى عليها حين ترى بعض قطرات الدم ، هذه التى يقول لنا المؤلف عنها أنها من أسرة مريفة فى المقاومة ، ابنة واحد من ثوار ١٩٣٦ ولخت قائد من فدائي ١٩٦٧ يغنى

عنيها وتستسلم للاغتصاب كشاة ضعيفة لا حول لها ، كأنها تريد هذا الاغتصاب وتتناه . والنساء كل يوم في الأرض المحتلة لا ينساكن عن ادوارهن بل يعرفنها ويمارسنها ينظمن المظاهرات والاعتصام وبعضهن يحمل السلاح الى جوار الرجال جنباً لجنب . لكنها ثورية زائفة .. ككل شخصيات المسرحية .. لا تتجاوز ثوريتها التشويق بالالفاظ ! .. انها من اجل زياد قررت أن تبحث عن دور لها تؤديه . ومن اجل زياد أيضا جرح هشام ، ومن اجل اغتصاب فادية — في النهاية — قتل فتى ونزبه . كلها شخصيات عاجزة من تجاوز ذواتها ، قاصرة عن ادراك الأبعاد الحقيقية للعمل الفدائي .



الفصل الثالث هو فصل الانتصار الزائف . الانتصار على الورق .

في مغارة الفدائيين يثرثر فتى وسعيد يثرثران في كل شيء : حول النساء والقضية وحول الوحدة العربية وتحديد النسل وتوزيع الثروة .. ، ثم يدخل زياد كيف جاء .. لقد استطاع البطل الصغير العظيم أن يمر من سجن الأعداء . طلب أن يرى راشيل في الليل ، وجذبها بسرعة وعنف الى أرض الزنزانة ثم انطلق هاربا (معقول .. ليس كذلك ؟) ، ووصل دون جهد الى حيث يختبئون ، وبعمده يصل أيضا نزبه . لكنه يحمل خبرا سيئا : قد نفس الاسرائيليون البيت وانهارت أمه تبابا . صارت تهذي . ويدخل نزبه الندم لأنه ترك مهنته المريحة الى العمل الفدائي :

نزبه : لست أدري أن لم أكن أحصل القسط الاوفر من تبعه هذا الذبح حدث . اننى اشعر أحيانا بالندم وتبكيك الضمير . وأنسألم ألم يكن افضل لأمي ولبيتي أن أبقي في مكتب الهندسة وأن ألتحق مهنتي ؟

لكن الجميع يطمئنونه . فقد كان بوسع كل منهم أن يصبح شيئا لولا أنه لم يكن لهم الخيار . كان بوسع فتى مثلا أن يصبح « نشالا حوليا .. » ! .. ثم يصل بعد هذا هشام . الفرائب لا تنتهى .. وأغربها هذه : لقد ندم الجاسوس أحمد حين رأى دم هشام يسيل ، وحين رفض — وهو جريح — أن يشرب من يده جرعة ماء :

أحمد : لكن الذى هز أعماقى هذا أن هشام رفض أن يتناول من يدي الماء وهو يكاد يموت عطشا . (صبت) وحين رأيته يفقد وعيه ، وربما لأنه رفض أن يشرب من يدي قررت أن ألقه ، وظلت أننى بذلك سائلقذ أولادى أولا .. وسألتجنب احتقارهم واحتقار كل الجيل الذى ينتمون اليه .

ويصبح هشام في رفاهه المتشككين في صدقه : « من وكلكم بابواب

الجنه تغلقونها في وجوه التائبين ؟ .. » يفلقونها .. ويقتلون الجاسوس العائد في صفوفهم ، صحيح .. » أن الدم العربي لا يفسد .. قد يعتكر فتما لكه لا يفسد .. » هكذا يقول سعيد .

وتبقى على الفدائيين أخطر مهمة : أن يحرروا نادية . فبتركوا هشام الجريح في المغارة ويخرجوا هم ، ويستمع هشام في راديو معه انى نبا قيام ثورة التحرير الفلسطينية الشاملة ، « فجر هذا اليوم المشرق اعلنت ثورة التحرير الفلسطينية في كل مكان من الارض المحتلة وانطلقت فرق الفدائيين وكتائب التحرير تهاجم قواعد العدو في كل مكان .. » ، وهو يستمع كذلك الى البيان العسكري رقم ٩٩٩ الذى يعلن هجوم جماعته على مقر قيادة العدو ، والاستيلاء عليه بعد قتل ضابطه وخمسة من جنوده ، واستشهاد ثلاثة من الفدائيين : نزيه وفتحي وأحمد (الجاسوس — الفدائي) ، فيسجد هشام على الأرض ويرفع رأسه ليرى نادية في ثوب العرس الأبيض .. نقية ، طاهرة ، محررة .



هذه هي « زهرة من دم » ، حاولت قدر امكاني أن اكتبها كما هي ، بشخصياتها وأحداثها وكتابات أبطالها الدالة عليهم . والحقيقة أن هذه المسرحية يمكن أن تكون مثالا نموذجيا لذلك اللون من الأدب الذى أسهم في أحداث ما حدث في ١٩٦٧ . ولنتأمل قليلا هذه الكليشيهات الزائفة التى تحلل بها المسرحية :

نقول المسرحية : أن العرب اشراف ومناضلون وعظام ، ورثوا البطولة أبا من جد ، فالدم العربي دم نقى « قد يعتكر لكنه لا يفسد .. » ، حتى ان العرب الذين يعملون لحساب العدو مدفوعون لذلك تحت وطأة جوع قاتل ، ما أسهل ان يتآثر الواحد منهم ويتخلى عن طريقة هذا ليعود شريفا ومناضلا وشجاعا .

وتقول المسرحية : أن رجال العدو جبناء ومهارون قوادون بلا خلق ، ونسأله عاهرات يتجرن بأجسادهن . وقد تعرت راشيل أمام الجميع وأفرت كل من لغيتها أمامها : الضابط وزيد والجاسوس على السواء ، ويتفضل المؤلف فيقول لنا — على لسان زيد — أنها ليست راشيل وحدها . بل هن جميعا هكذا .. « حتى في الأمم المتحدة ، ومع مندوبى الدول المحترمين » .

أن المؤلف يقف بنا على أعتاب عنصرية جديدة ، في الوقت الذى يجب أن نؤكد فيه أن قضيتنا مع اسرائيل ليست قضية عنصرية ، يحدثنا هذا المؤلف عن « الدم العربي الذى لا يفسد .. » ، ويحصر الصراع كله بين

أشراف وإنزال ، أبطال وأوغاد ، ونحن متوثقون ، لأننا أشراف وهم شعب من القوادين والعاشرات . أريد أن أطرح سؤالاً بسيطاً : أى منطق فى أن تهزم هذه « الحثالة البشرية » أمة من العرب المناضلين الصابدين ذوى الدم النقى ؟

إذا لم يكن لديك ما تقوله فى قضية من أخطر قضايا المصير .. فلم النصدى لها ؟ .

وتقول المسرحية عن رجال المقاومة : وراء كل منهم حكاية يحكيها لنا ، كانتا اعتذار عن أنضبله لمنظمات المقاومة ، يؤكد هذا النغم الذى يخالطهم بين الحين والحين ، فينبئون لو أن ما حدث فى ١٩٦٧ لم يحدث ! .. إذن لا نصرف كل الى حياته الوادعة يحياها . أن البورجوازية الفلسطينية سلالة الوجاهات التقليدية ، هى التى تقود : المهندس الذى يعمل فى ألمانيا ، وطالب الطب الذى يدرس فى بيروت ، أما أمير القناصة بينهم فهو واحد آخر ، واشق العمليات يقوم بها النشال القديم .. لكنه أيضا يمتنى لو أن هذا كله لم يحدث .. « إذن لأصحت نشالا عالميا ! .. » .

هم جميعا يوافقون على الذهاب الى بيت نزيه كى يتبحوا لهشام لحظت يفرد فيها بحبيبه ، وهم يتخفون فى اثواب الرعاة وباعة اللبن لكنهم ينسون أن يراغبوا الطريق ، وهم يهيمون بوضع خطة عملياتهم الجديدة لكنهم يرجئونها ويندفعون الى ثائرة طويلة . واحد منهم أصبح مدائيا لا نه « أكتشف » أنه يحتفظ فى أمالة بذكرى أهانة حدثت لأبيه . لم يستطع واحد منهم أن يتجاوز ذاته وينطلق متجاوزا عاهته الصغيرة نحو الأفاق الأرحب الذى تستند اليه حركة المقاومة ، موضوعيا وأنسانيا على السواء . لا يفعلون شيئا سوى أنهم يتناقشون ، وحين يستسلم زياد يصبح إطلاق سراحه هو كل همهم المقيم ، من أجله يتوتر كل جهد هشام وآلام ثم مادية ، ومن أجل هذه (ولا تحدثنى عن دلالات رمزية) يقومون « بأهم عملياتهم » . ويفقدون ثلاثة من رجالهم . ثم هم مدائيون سذج حقا ، يستطيع زياد وحده أن يصل الى مخبأهم البعيد دون دليل ، كذلك يستطيع الجاسوس أيضا . « بعد أن استخدم جهاز الرصد لديه لصالحنا » ، وهم يقبلون الجاسوس المائد بين صفوفهم فلا أحد يملك بين يديه مناتيج الجنة ..

.. وليس معقولا أن يكون بين أفراد هذا الشعب النقى الطاهر من يبيع نفسه للمعدو ! .

أقول أن هؤلاء ليسوا مدائيين . ومن الظلم والتشويه للحركة

الفدائية الفلسطينية أن نتصور رجالها على هذا النحو ، وليست المشكلة هنا نقصا بمعرفة التفاصيل عن حياة الفدائيين بقدر ما هى أسقاط ثورية زائفة وعاجزة عليهم .

أما أخطر ما تقوله المرحية عن المقاومة فهو هذه البلباسة « الاسطورية » فى تقدير قوتها وما أحدثته . أن هذا الحوار لو دار بين اثنين منا لاتهمناها بالبلباسة ، لكنه يدور بين ضابط وضابطة فى الجيش الاسرائيلى ؟

راشيل : كيف لنا أن نتجاهل هذه الأخبار ؟ .. أن قتالهم تنجر بيننا ، خلف بيوتنا ، تحت سيارتنا . فى مصكراتنا .. وأن أشباحهم تملأ أطلاننا كوابيس ! .. السمت ترى مواطنينا يلوون الى بيوتهم باكرا فى المساء فتخلو الشوارع والمقاهى ولعب الليل ، حتى لتبدو المدن والفري كأنها مهجورة ؟ .. (صمت) .. لقد روت لى جارتى « لولو » أنها كثيرا ما تستيقظ فى الليل مدمورة ، وهى تجس ببدين تطبقان على عنقها تريدان خنقتها .

الضابط : أن هذه أحلام ليس الا .

راشيل : لكنها تتكون فى رؤوس من ينامون خائدين .. (صمت) الا ترى هذا الخوف يتفاقم كل ليلة بين أهلنا ومواطنينا حتى لا يكاد أحدها يهنا بجلسة سعيدة أو يتتبع بساعة هادئة ؟ .. وتلك الفرحة التى كانت تنجر بها ميوننا بعد حرب الأيام الستة .. الا تراها قد أنهكت الآن من هذه الميون ؟

الضابط : كفى يا راشيل . كفى . أننى بحاجة الى إجازة ، فترة راحة ولو ساعة .. يا الهى ، اليس من وسيلة ناجحة للسيان ؟ .

عظيم جدا إذن ، أنهكت الهزيمة ونسيت كأنها لم تكن ، انهيار العدو تحت وطأة ضربات المقاومة ، وتدلكت مناقيد النصر فلم يعد باقيا الا أن نهد أيدينا لمتطفيها . ليتعد الكسالى إذن وليهنا العجزة ، وليقبض تجار الكلمات ثمن كلماتهم ، فهؤلاء المردة الذين نبعوا من قلب المعجز والخرافة استطاعوا أن يستردوا كل ما ضاع ، ونحن نحشو الكلمات بالثورية ونطلقها كبالونات الهواء ! .

التحويل والتهوين وجهان لموقف واحد يعجز عن رؤية الواقع الموضوعى بعلاقاته المتشابكة ، وعلمنا أن نقف فى وجه المحاولات التى

تستهدف منظمات المقاومة ، ونحن حين نرفض المبالغة في تقدير دور منظمات المقاومة ماننا نرفض خداع الجاهل من أجل أن تعرف مسؤوليتها الحقيقية وتبلى في مواجهتها ، والكتل المأجزون حين يندفعون الى التبعيد وأوراق الرجال في حالات البطولة يحسون أنهم قد أدوا واجبهم كالمفضل ما يكون الأداء ، ورفعوا عن أعناقهم ما ينقلها من العجز . وأخطر شيء أن يتسلل الى عقول الناس هذا الخمر ، هذا الوهم اللذيذ الساحر : أن يتحقق الانتصار على الورق (على المسرح) لا على أرض الواقع الصلبة .

من هول ما حدث في يونيو ١٩٦٧ ومن كل ما يعنيه يجب أن نتعلم شيئا : قهر الذات قبل قهر العدو ، قياس حجم الكلمات على مخلولاتها ، الكف عن التباهي بنضائل جوفاء . لا فضائل للشعب يعيش في أرض محنة .

نريد أن نحى المقاومة من شر كلماتنا ، فكم قلنا عن الوحدة العربية وكم زدنا — وكم قال مؤلف هذه المسرحية وكم زاد — ولكن هذا كله لم ينجنا شيئا . . لان الفكر سبق العمل وقعد مكانه ، لأننا كنا نشوه أدراك الواقع كي يطابق ما في رؤوسنا من تصورات — مغلوطة كانت أو صحيحة — العمل يسبق الفكر . الفعل يأتي قبل الكلمة ، ونحن نعمل يمكن للأفكار المطلوبة والمخطوطة أن تقف على قدميها وأن تستعيد صدقها . وعلى أرض الغداء فقط يمكن أن يقاس صدق الكلمات من كتبها .

نحن بحاجة الى فكر. ومن جديدين وكثي أراهما حتى يتخلفان من طلب هذا الصدام الدائم على أرض الواقع الصلب .



وربما لم تكن بحاجة الى قول هذا كله هنا لولا أن الدكتور سهيل أديس قد تناول — بمنهج الكليسيهات المرفوضة والزائفة — قضية هي أخطر قضايا الواقع العربي الآن على الإطلاق ، ولولا هذه « الحلاوة » غير العادية التي لقيتها مسرحيته .

هل نجبنا على السؤال المطلق منذ البداية : ماذا تقول مسرحية « زهرة من دم » ، وإى جدوى في أن تعرضها على الجاهل في العواصم العربية المخططة ؟ .

● حكاية .. شركان في بيت زارا ●

وحكاية : مؤلف اسمه مصطفى بهجت (※)

بقدر ما يتوغلر من معطيات ، يبدو أن مصطفى بهجت مصطفى (المولود في ١٩٣٤) من أكثر هذا الجيل من كتاب المسرح جدية ومثابرة . فقبل أيام قليلة فرغ مصطفى من كتابة عملة الطويل الخامس بعنوان « لعبة السلطنة » . وفي تقديرى — وربما كان هذا في تقدير الكاتب أيضا — أن « لعبة السلطنة » تمثل نهاية مرحلة في إنتاج مصطفى بهجت ، كان خلالها مهموما بقضايا معينة تركت آثارها على مضمون ما كتب وطريقة كتابته معا . ومن حق هذا الكاتب الآن أن يفتخر بانتظار أن تقدم بقية أعماله على المسرح أو تنشر على الناس ، فما كتبه حتى الآن جدير بأن يكون موضوعا للتحليل والتقييم .

أن هذه أهم أعمال مصطفى بهجت منذ بدأ الكتابة للمسرح وقد اشرف على الثلاثين :

السيد والغريب (١٩٦٤) من فصل واحد واحد عشر مشهدا ، أولى مسرحياته التي عرفت طريقها الى النشر في اعداد متتالية من مجلة «الاذاعة والتليفزيون» خلال يناير / فبراير ١٩٦٧ .

ميوزا (١٩٦٥) لم تنشر ولم يقدم على المسرح .

حكاية شركان في بيت زارا (١٩٦٦) أشهر أعمال مصطفى حتى الآن ، نشرت في سلسلة « مسرحيات عربية » (يونيو ١٩٦٨) وقدمها مسرح الاسكندرية القومى في هذا الموسم (من اخراج محمد عبد العزيز) .

سهرة في مسرح الروائع (١٩٦٧) ، لم تنشر ، قدمتها فرقة طنطا المسرحية هذا الموسم بعد أن غير المخرج (السيد راضى) عنوانها الى « بنى آدم للبيع .. » .

(※) مجلة « المسرح » ، يونيو ١٩٦٩ .

لعبة السلطنة (١٩٦٩) ، لم تنشر ولم تقدم على المسرح .
والمسرحيات الأربعة الأخيرة تقليدية البناء ، تقع كل في ثلاثة فصول
وتلتزم وحدة الزمان والمكان وتطور الحدث ، بل أن أحداث مسرحيته
الأخيرة تستغرق نفس زمن تمثيلها على وجه التقريب : من منتصف الليل
الى طلوع الفجر .



وقراءة هذه النصوص تتيح لنا أن نرى فيها قسمين منبذين : يضم
الأول ثلاث مسرحيات : ميرزا وحكاية شركان ولعبة السلطنة ، ويضم
الأخر المسرحيتين الباقيتين . ولنبدأ بهاتين الأخيرتين .

في « **السيد والغريب** » ليس هناك سيد حقيقي ولا غريب حقيقي
كذلك . فكل ما يحدث يحدث هناك في الداخل : في عالم الأخيلة والأحلام
والروى لكنه يصنع الأحداث التي تدور في الخارج ويعمل على تطويرها .
أهل مدينة صغيرة نائية تعتزلهم سيدة غريبة ووصيفتها ، تفلقان بابهما دون
الرجال (الا واحدا) ودون النساء ، حتى حين تأذن السيدة لبعض السيدات
بالزيارة توليهم ظهرها ، الوصيفة تتحدث اليهن باسم السيدة . السيدة
في حالة انتظار دائم ، تنتظر زوجها التاجر الذي يجوب البحار السبعة .
هي لأبد ثابتة على حراسة كنوزه ، فهو يأتي من أسفاره مثقلا بأعمال الدر
والجوهر ، قال واحد من رجال المدينة انه رآه في ليلة غاب عنها القمر ،
« طويلا كخلة ، متين البنيان كالقلعة » ، بهي الطلعة كالبدن . . ، يدخل
الزقاق كالسهم المارق ووراءه ستة من الحمالين المردة على كتف كل منهم
صندوق حديدى يبدو من انحنائهم عظيم ثقله . . » ، ومن أجل أن يروه مرة
أخرى توضع نساء المدينة أزواجهن بالسهر أمام دكاكينهم خاصة في الليالى
التي يغيب عنها القمر .

ويطرق باب السيدة ثلاث طرقات واثقة ، وتفتح الوصيفة فيدخل
غريب يشبه السيد يقضى في مضجع السيدة الليل بطنوله ويغادرها في
الصباح بعد أن ترك في أحشائها بفرته . كمجئ الربيع بالخصب والثمر
تتفتح السيدة للحياة ، لم تعد تلجأ لبخورها المنوم كى تنام . . أصبحت
تفغو وهي جالسة . لشد ما تغيرت السيدة بعد نجيئة ، وهي ووصيفتها
باتتظار أن يعود من جديد ، لكن لسان الوصيفة يزل متحكي الحكاية لواحد
من رجال المدينة هو (الحكيم - الإبله) وهو بدوره يغشى السر لرجال
المدينة .

من هذا الغريب وكيف جاء ؟ . . ليس ثمة إلا ابن رجل منهم جاء المدينة

لعمل ثم رحل عنها . لا بد أنه هو . هذا الغريب تسلل الى مخدع السيدة التى لم يرها واحد منهم وقضى في فراشها ليلة كاملة . سيذهبونه حتى يحترف ويقول لهم أنه كان يعرفها قبل أن تلتى الى مدينتهم . وفي وجه العدوان الذى أنجز من الرجال والنساء نحوها كان لا بد أن تهرب السيدة ووصفتها وتركا كل الصناديق الحديدية المعلقة وراءها .

لكن كل الصناديق كانت فارغة . والسيد نفسه كان صندوقا فارغا، صنعتها السيدة من وحدتها واحلبها بعد أن قتل زوجها الفارس بسيوف التتار في بغداد ، والغريب أيضا كان صندوقا فارغا صنعتها الوصيصة من ضيقها بوحدها وانتظارها ثم صدقته السيدة . حتى حملها كان صندوقا فارغا كذلك . مجرد امتلاء بالوهم والاكذوبة .

صاغ الرجال أحلامهم في الثراء وصدقوها ، وصاغوا شبقتهم في صورة هذه السيدة البعيدة المعتزلة المترفة وصدقوها ، واستسلم الغريب القاتم لوهمهم فحكى لهم ما يودون سماعه ، فانتجز عدوان الفشل نحو المشتهاة البعيدة المنال ، حتى حين فانتجت مدينتهم لم يقطعوا الأمل في أن يأتى هذا السيد يوما فيحمل بعضهم كى يجوب معه البحار السبعة ويعود محملا بالدر والذهب .

لماذا نصنع الوهم ونستهلكه ؟ .. أستار من الوهم بعضها آخذ برباط بعض : وهم الناس وهم السيدة وهم وصفتها . كل يصوغ وهمه على هواه ، والحكيم الأبله يقول : « ما يريك أحسبه ، وما لا يريك أحسب غيره .. » ، وتقول الوصيصة : « ليس ما نظم به صنفا أو كذبا .. » .

نعم . أنه واقع ، واقع حقيقى . كما أن الأحلام حقيقية ، وأحلام اليقظة وخيال الفن واللعب . أنه الواقع النفسى حين تثبت له أوجه من واقع قاس : الوحدة والشغل ورتابة الحياة . خارج المدينة تنفرع الطرق ، أنى البلدة وآخر الى بغداد وثالث الى الكوفة ، يقف الحكيم حائرا يتردد بينها ثم يقول لنا : « طال بى الترحال ، ولكن على أن أمضى من بلد الى بلد .. لآنى لا أحب الناس لكى أمشق ما بداخلهم .. » . ثم ينتهج طريقا لم يعرفه حتى يرى ما لم يره .

الوهم في مقابل الواقع . الوهم نتاج الواقع . وحين تشتد قسوة الواقع تكتسب الأحلام بشروعتها ، وأبطال « السيد والغريب » : الرجال في السوق ، والسيدة والوصيصة كلهم يقولون كلمة بلائش دهبوا في « عريسة

الرغبة .. » : « ليس حراما أن اعوض تساوة الواقع بممارسة حلم صغير .. » ، ولا أحد يعرف سر اللعبة سوى هذا الحكيم — الأبله الذى يقول بكلمات المؤلف : أئننى امشقى ما بداخل الناس .

هذه « التيبة » الرئيسية استطاع مصطفى بهجت أن ينسجها فى تنويعات مترابطة ومتسلسلة ، وأن يحيطها بجو تتردد فيه أنفاس أبطال « ألف ليلة وليلة » ، هذا التاجر الذى يجوب البحار السبعة ويعود محملا بالكوز هو سننباد فى رحلاته السبع ، والحلاق وأبن بكار وأبو منصور كلهم يتنفسون عبق الجو الذى يفوح فى ألف ليلة وليلة — فى صياغة عذبة تمتزج فيها الفكاهة وروح الشعر فى تألف متسق — واستطاع أن يجعلها مضمونا محاصرا .. فالمسيدة ترثى لأبنها — أبن الوهم والرغبة — كيف تستطيع أن تنقذه من الآلات الرهيبة التى ترمى الموت والحمار ، هل يقدر لها أن تراه أم سيضيع هو أيضا بين الاتفاض والخرائب ؟ ..

هذا الخط نفسه ، التقابل بين الوهم والواقع والعلاقة الجدلية بينهما هو ما يتجسد مرة أخرى — بتناول مختلف — فى مسرحيته الثانية من هذا القسم : « سهرة فى مسرح الروائع .. » . هنا أقام الكاتب للوهم مسرحا وللواقع مسرحا آخر . وإذا كنا نعرف من طبيعة الأحلام ومحاولات تفسيرها فى التحليل النفسى تلك الحيلة المعروفة « بالتكيف » بمعنى أن تتلاهم فى الشخصية الواحدة أكثر من شخصية ، تبدو صورها جميعا واحدة فوق الأخرى فإن الممثلين انفسهم قد أشاروا الى حيلة أخرى عند مؤلفى المسرح : أن تنقسم الشخصية الواحدة الى شخصيات متعددة قد تبدو مختلفة أو متناقضة لكنها فى جوهرها شخصية واحدة .

والمثال الكلاسيكى هنا هو ماكبث وليدى ماكبث : زوجة طموح أغرت زوجها المتردد بالقتل من أجل الحكم ، وبعد أن قتل أنتابها هى الشعور بالذنب وتحول هو الى سناح يقتل الأطفال بلا رحمة . هما معا جانيان لشخصية واحدة : بذرة الخوف فى قلب ماكبث تنبت فى قلب زوجته ، وحين يقول هو أن مياه المحيط كلها لن تطهر يديه تقول هى بل قليل من الماء يطهرها ، ثم تضيف : أن عطور بلاد العرب جميعا لن تمسح الدم من يديها الصغيرتين ..

الى جوهر واحد هو ما نجده وراء مظاهر التشتت والتفكك ... بالمعنى الفنى هذه المرة — فى مسرحية مصطفى بهجت .

هذا التفكك (decomposition) بين الشخصيات التى ترد فى النهاية **مسرح على المسرح** + منذ بدأ برانديللو هذه اللعبة فى ثلاثيته المشهورة

وهي تروق كتاب المسرح ، لكن كلامهم يقول كلمته الخاصة : وهذه المسرحية تحمل أمانة واضحة الى إحدى مسرحيات الثلاثية : « الليلة ترتجل التمثيل » . في كل من المسرحيتين مخرج يحاول أن يقدم عرضا على مسرحه (كتكور هنكوس عند بيرانديللو = الأستاذ فرحات عند مصطفى بهجت) ، وينالهم العرض الذي يقدمه المخرج مع العرض الذي يريده الجمهور ، فهو في كلتا المسرحيتين جمهور أجباني ترتفع أصواته من الصالة ، لكن مصطفى ادخل المؤلف نفسه طرفا في الصراع — وقد جعل كتكور هنكوس مخطوط المسرحية فقط دون وجود المؤلف — ووظفه فنيا بأن جعل له علاقة بالهيئة الأولى في المسرح ، وأزمة المؤلف هي القيمة الرئيسية في العمل كله .

ماذا فعل مصطفى بهجت بإبطال مسرحيته ؟ .. لنقفز بسرعة على هذا التداخل والفخارج بين المسرحيتين لنلتقط الخيط الواحد الذي ينتظمهما . في الرواية الداخلية نرى جانباً من العمل في شركة أو مؤسسة تجارية ، نعرف فيه على رئيس مجلس الإدارة وسكرتيته وموظف جديد جاء ليعمل بالحسابات ، وكتكور في علم النفس ، وممثل العمال في مجلس الإدارة . ونعرف أن العمل في هذه الشركة يسير على إسس فاسدة ، فالسكتريرة تفرى الموظف الجديد ، وممثل العمال يقنعه بقبول الرشوة ، وحين يرفض الموظف هذه الرشوة ويبلغ الأمر لرئيس مجلس الإدارة يفاجأ بأنه يعرفه ومقره ويشارك فيه . هذه هي الأزمة في الرواية الداخلية .

لنقل : هذا أحد طرفي المعادلة . والطرف الآخر لأبد أن يكون « كما » مساويا » (المؤلف يعمل بتدريس الرياضة البحتة ! ..) ، هذا الطرف يتكون على النحو التالي : الموظف الجديد يقابله المؤلف، والسكتريرة تقابلها حبيبته المؤلف (هي الممثلة الأولى في الفرقة وتقوم بالدورين معا) ، والضغوط التي يواجهها الموظف من جانب رئيس مجلس الإدارة والسكتريرة يواجهها المؤلف من جانب المخرج (وزوج صاحبة المسرح في الوقت نفسه) ومن حبيبته التي تطلب اليه أن يكتب أي شيء ليقبض ، وممثل العمال في مجلس الإدارة — الذي خان العمال من أجل تحقيق تطلعه البرجوازي — يقابل الممثل السكير الذي أخذ دور البطولة مرة واحدة لكنه فشل وهو من ثم لا يكف عن شرب الخمر .

لكل شخصية وجهان اثنان ، قد يختلفان من حيث المظهر لكنهما يتفتان من حيث جوهرهما ، حتى عندما يبدو هذا الاختلاف بين المظهرين بعيدا الممثل والعمال كلاهما أخذ الفرصة لكنه فشل في أن يحقق ما هو مطلوب منه نمك على ما يفقده وعيه ..)

(م ١٢ — مساحة للضوء ..)

هذه المعادلات كلها لا تكفى المؤلف فيفرع عدداً من الخيوط الجانبية :
حسنيين عامل الستار الذى يتعادل به المؤلف كى يرفع الستار ويسلها متى
يشاء ، ويوظفه على نحو كوميدي ناجح حين يجعله يصططب امرأته وبعض
النساء ويجلسهن جميعاً فى بنوار ملاصق للخشبة كى يتفرجن عليه وهو
يمثل ، كذلك دكتور علم النفس — مثال الانتهازى الذى يستخدم « علمه »
من أجل تحقيق أغراضه الشخصية — وهو يقوم بنفس الدور فى المسرحيتين :
يتآمر مع رئيس مجلس الإدارة ضد العمال ويتآمر مع أحد ممثلى المسرح ضد
المخرج كى يفسد العرض ويؤول المسرح اليهما معا ، كذلك حكاية حب
محمدين — الموظف الجديد — لفتاة جاهلة ساذجة من بولاق تهديه بقرص
الرحمة ! ..

وتتحقق النهاية السعيدة — والمتعلة بالطبع — حين تعود الى المؤلف
حبيبته ، وهما معا يعدان بأن تصبح للمسرح رسالة جديدة :

عبد المال : سكيتي اتبعت يا أحسان ..

أحسان (تحتضن يديه) : قول سكتته ..

عبد المال : وهنت لقا فى الصخر مسرح .. نبلاه بروايات كلها
جديدة ! ..

والموظف الجديد بعد أن يعاقب على أمانته وشرفه يعود الى عمله
الأول ويكافأ لما كان قد عوقب عليه ، يتزوج حبيبته الجاهلة الساذجة ،
ويرتفع الهتاف فى المسرح :

عبد المال : مجتمعنا اللى عايشين فيه دلوقتى بيعاقب اللى يفلط
وبيكافئ ..

حسنيين : الكويس . يا سلام .. ما هو لازم كده لحسن يبقى الشرف
لعينة .. الخ .

هذا النص من أضعف نصوص مصطفى بهجت — أن لم يكن أضعفها
على الإطلاق . تشتت فيه الحدث الرئيسى وضاع فى خضم الحكايات الفرعية
لكل من أبطال المسرحية . كان يمكن أن يكون العمل أكثر احكاماً لو اختصر
الكاتب هذا العدد الكبير من الشخصيات والعلاقات ، وركز اهتمامه على
أزمة المؤلف فى الرواية الخارجية التى تقابلها أزمة الموظف الجديد فى الرواية
الداخلية . يبدو لى أن اللعبة قد استهوت مصطفى بهجت وحين حاول أن
يكسبها مضبوطة اجتماعياً كبا وتكثر ، ووقع فى خطأ رئيسى فى النهاية حين

حمل لكل المشاكل التي أثارها حلولاً سحرية من أجل أن يحقق نهايه سعيدة . . .

ولك أن تصور مثل هذا النص المعقد المليء بالعلاقات والشخصيات والحبكات الجانبية والانتقال في المشاهد ما بين المسرح الداخلي وتقديمه الخشبة والباوير والصالة . . . الخ . في يد مخرج مثل السيد راضي تصدحت أبحاثه في أخراج نصوص أخرى مختلفة تنال ، ووسط فريق من الممثلين معظمهم محدود الأمكنة والموهبة .

إذا كانت التجهيزات التي ارتفعت من مسرح البلدية المليء لأخرة في طنطا ، من جهور تناولته عصي رجال الشرطة قبل أن يتناولوه المخرج والمؤلف . . ، إذا كانت هذه التجهيزات تعني نجاح المسرحية فقد نجحت ، أما أن يلهم أحد شيئاً من هذا الخليط كله فلا أعتقد أن أحداً أصاب شيئاً . وما يقوله مخرج المسرحية في كلمته المطبوعة من أن : « وجود الإنسان عبارة عن سيج من تقويض هنا الوجود المطلق والعدم المطلق وهو حائر بينهما » ، لذلك فإن البشرية منذ أن وعت . تشكلت مع الزمن وهي تجدد كل جوانبها الروحية والمادية في سبيل العثور على وسيلة للخلود من أجل الوجود المطلق . . الخ « فليس سوى لغو مطلق ! . . أسرف المخرج على نفسه وعلمنا في استخدام الأضواء وتقسيم المشهد الواحد إلى أكثر من مشهد فزلزل المسرحية تفككا على تفككها ، ولم يجد ما يتسك به سوى « لازمانة » المعرونة : فارتفعت الصناعات على الأقفية والكروش ، وتفاخر المثلون بعضهم فوق ظهور بعض ، وضاعت أجادة عدد قليل من الممثلين وسط هذا الهرج كله .

وستطقت « بنى آدم للبيع » أو « سيرة في مسرح الروائع » سقوطاً حاداً ومتهقاً في طنطا . . .



القسم الثاني من أعمال مصطفى بهجت أكثر جدية وأصالة .

أن مصطفى ينتن إلى جيل فتتح ونية على انهيار النظام القديم وثبات نظام جديد في مصر ، وكان طبيعياً أن ينشغل فكره ووجدانه مع بقضية الحكم والسلطة ، قضية الثورة على النظام الفاسد من أجل عالم جديد . هذه الثورة لماذا تقوم ، وكيف تنشق طريقها وسط النجاح والأخفاق ؟ وكيف يؤكث مسيرتها انتهازيون يتخفون في ثياب ثوار ، وثوار قدامى لكنهم خائون ؟ ثورتهم من أجل لعبة الحكم نفسه ، وثوريون نخلصون ، وزجال همكتهم الثورة مراكز قوتهم فلم ينجسوا هذا لها .

من وحى هذا كله قدم مصطفى بهجت أعماله الثلاثة : ميرزا ، حكاية شركان ، ثم لعبة السلطنة . والعيان الأخيران مرتبطان معا أكثر من ارتباط أى منهما بميرزا . لكننا فى « ميرزا » نواجه لأول مرة هذا الإطار السذى سيطلق أعماله التالية : التاريخ القديم لبلاد فارس . لكنه إطار فارغ ، قناع رقيق ، لا يتجاوز أسماء الأشخاص والبلدان . بعبارة أخرى أن مصطفى لا يرجع الى أحداث تاريخية بعينها فيستوحىها ملتزما صدقتها التاريخى أو غير ملتزم ، ولا هو ينطلق منها ليميد صياغتها من جديد . ففى وسعك أن تستبدل باسم ميرزا اسم أى امبراطور آخر من أباطرة الفرس أو غيرهم دون أن تكون لذلك أهمية ما . فهذا الامبراطور منده ليس « امبراطورا » بعينه ، لكنه أى امبراطور ، مطلق الامبراطور .. وكفى .

هذا يقودنا الى سمة هامة فى هذه الاعمال الثلاثة : وراء كل منها بناء نظرى محكم لا تتلخ الشخصيات والأحداث فى 'أفئائه' ، هذا البناء لا يتخلل العمل الفنى وينبثق من نمسجه لكنه يظل قائما واضحا خلف الشخصيات والعلاقات والأحداث . بل لعله أن يكون أهم منها جميعا . ولعل هذه السمة نفسها هى التى تفقد أعمال مصطفى هذا الوهج الذى ينبض به العمل الفنى الصادر عن العقل والوجدان معا . أن أعمال مصطفى بهجت تتجسه أول ما تتجه الى عقلك ، ولولا صياغتها الرقيقة ، وحوارها المثلل برفيف الشعر لأصبحت نماذج جيدة لكتابة المسرح دون نبض .. تماثيل منقطة الصنع من الرخام البارد .

وميرزا قريب الشبه بالامبراطور الرومانى كاليجولا على نحو ما صوره البير كامى . فقد اكتشف كاليجولا عقب موت أخته وعشيقته دروزيلا ميث الحياة وحنمية الموت ، اكتشف أن الانسان محكوم عليه بالشقاء ثم الموت ، ولا شئ يمكن أن يغير من هذا سوى معانقة المستحيل ، جعل ما هو غير ممكن ممكنا بالضرورة .. « لابد من الحصول على القبر » وفى سبيل الحصول عليه يقيم كاليجولا قانونه الخاص ، هو الانسان الحر الوحيد فى الامبراطورية ولا بد أن يكون حرا : حرا من القيم والمبادئ والعقل وكل ما من شأنه أن يعوق الانطلاق الى المستحيل . والنتيجة معروفة سلفا : حكم كاليجولا على نفسه بالاعدام أمام مرآته قبل أن يقتله المتآمرون .

ميرزا أيضا يريد الحصول على القبر ، لكن القبر يكتسب هنا دلالة أخرى غيرها منذ كامى ، فى كلية واحدة : أن ميرزا يريد أن ينعم الماضى ، أن يلغيه ، يريد أن يرجع بالزمن عكس دورته حتى يصل نقطة من منراه القديم فيمحوها ليثبت غيرها فهو ليس سليل الاباطرة وأن كان هذا جزءا من لقبه حتى وهو يتحدث الى نفسه . هو راع قديم ، كان فى صباه يرمى

الأغنام وله ناي يعزف عليه فيبلا الكون كله بالشجن ، ولا احد يعرف الآن
ماضيه سوى راع مجوز أرسل اليه ينبئه بأنه كتب تاريخه كله في مخطوط
يخفيه بكهفه القديم ، وحين يتذكر ميرزا هذه الرسالة تبدأ المسرحية (تبدأ
كاليجولا بعد موت دورزيلا) ، ورحلة المسرحية هي رحلة البحث المحسوم
اللاهك وراء هذا الماضي . جهد عايت . وميرزا — كالتشبيه المكرور — يبحث
عن قطة سوداء في حجرة تامة الأظلام وهي ليست فيها ، أمر بجسع كل
المخطوطات والأوراق القديمة « فربما كانت هذه الأوراق في جدار منزل ، في
جدار قصر ، في جدار كوخ . في الأرض الخلاء ، في شارع ، في زقاق » ،
تفيس على الراعى القديم وعذبه حتى الموت لكنه لم يجد لديه شيئا ، لا حل سوى
أن يقيم « قاتونه الخاص » . ليأمر بهدم المدينة آنن ثم يبنها من جديد .
ترامكت المخطوطات والأوراق في قاعة عرش ميرزا حتى ملأها وهو يواصل
بحله المحسوم .

ميرزا كان عادلا ، له عقله الخاص ، وكان يضع كرسي العذل الى
جوار كرسي العرش ، وكان ينتظر أن « تمتزج المتناقضات داخله لتصبح
عدالته عادلة .. » ، تقدم اليه راع وامراته يشكوان صاحب الأرض الذي
يمعلن عنده . أخذ المرأة لنفسه والحق الرجل بخيمة زوجته الإمبراطورة ..
سيرا أبنه الأباطرة بالفعل لا بالزعم . كانت علاقته بها علاقة مجيبة ومقيم ،
لكنه أستطاع أن يخصب الرامية فتصل منه ، وأستطاع الراعى أن يرد
الاثوة الى جسد الإمبراطورة ويبعث في احتشائها الحياة . وهكذا حين أنهار
ميرزا تحت اكوام المخطوطات التي يبحث فيها عن ماضيه كان الأمتزاج بين
ما هو أنساني وما هو « الهى » قد حدث ، وكفنان جسدان تدب فيهما
الحياة .. « لدى رغبة رقيقة في أن أرى ميلادا جسيما .. هذا الشيء
الصغير جدا الذى يسعى للسيادة كما يسمى لخلق الأشياء التي يعبدها » .
ولا يكتفى المؤلف بهذا لكنه يزيد فكرته ايضاحا : فأوراق الراعى القديمة
لا شيء مكتوب فيها سوى أربع كلمات فقط هي « تاريخ ميرزا سسلزل
الإباطرة » ، وبقية الصفحات بيضاء تماما . كما فتتح خطيب « يونسكو »
لمه ليتقول كلمته فوجدناه أبكم ، وكما غرق بطل اداموف في « الخدمة » وسط
اكوام أوراقه بعد أن انسحب من العالم ، كما وقف كاليجولا أمام مرآته ليحكم
على نفسه بالأعدام . لكن ميرزا يموت على حين يصبح كاليجولا وقد أجهز
عليه المتآمرون : « أننى لا زلت حيا » .

أن جهد ميرزا اللابجدى هنا أكثر تحديدا . أنه مطاردة الماضي من أجل
أعدامه . لأنه يعنى خيانة الوجه الحقيقي الذى كآته الراعى القديم . تحت
تهديد السيف رشخ الراعى ورشى بأن يكون ميرزا سليل الإباطرة — بسل
ابن الإمبراطور الذى يفتنى — ومن أجل أن يحكم ويقتل وينتصر ويسبى

ويريق دم آلاف الرجال ويضاجع آلاف النساء ، وتذل له أعناق الجميع من أصحاب التيجان والملوك الصغار وأعضاء مجلس مشورته ، وحكيته ووزيره وزوجته سبيلة الإبطارة . . من أجل هذا كلفه خان ميرزا وجهه القديم وأمر على أعدامه ولهت في مطارحته لكفه لم يجد في النهاية إلا الموت ، وحيدا ومكروها ، أغار الإعداء على أطراف أبنائهم ووقف المتظلمون ببابه وأرتمت هتافات الناس ضده ، وتمزق كراسي عدالته أما كرسي عرشه فقد اختفى تحت أكوام الأوراق التي يبحث فيها عن ماضيه .

ميرزا حين جمع بين الوجهين فقد جمع بين المتناقضات التي لا تتبرجأ استبقت به . كما يقول حكيمه : « لعنة سيطرة غير المعقول على العاقل » ، ذلك هو كاليغولا ، أو « لعنة يستقيا الماء المالح للأرض الطيبة » ، « قللك هو ميرزا في مسرحية مصطنى بهجت الجميلة الموحية بالكثير من تفسير واحد .



تلك الفكرة — فكرة الخيانة — تتناسك وتتبلور وتصبح هي أساس البناء النظرى الذى تصدر عنه مسرحية مصطنى التالية — وأهم أبنائه حتى الآن — حكاية شركان في بيت زارا .

مرة أخرى . . الخلف الفارسي الرقيق يلف تصبيها هندسياً بارعاً ، يقول من خلاله مصطنى — وللبرة الأولى منذ تابعناه — كلمة أكثر وضوحاً من مشكلة أكثر تحديداً . . تلك هي مشكلة خيانة الثورة بوجه عام ، وثورتنا هنا بوجه خاص . . وشركان هو « ميرزا » الإنسان ، ميرزا حين لم يطلب المستحيل لكنه يطارد الممكن ، هو ليس خائناً لكنه ينبغي أن يكون كذلك . . حاكماً صغيراً حتى يجد مملكة أكبر وأرحب . . شركان هو الانتهازى الذى يخون الثورة كي يحقق تطلعه هو إلى الحكم والسيادة ، وكل شيء عنده متاح .

خان شركان رفاته في البداية وأسلمهم « للنمرود » ، وهم الذين كانوا يعنون للثورة ضده ، لكنه لم يقبض لهم خيانتهم مفرطاً عاد بعد أن نجحت الثورة ضد حكم النمرود ، وجاء عهد جديد . حاجته أشباح رفاته الذين أسلمهم ورفعوا على أعواد المسائق فاشتدوا بكرته . هذه فرصة عفرء نتاح لشركان . . بوسعه الآن أن يتخلى عن ماضيه وأن يبدأ من جديد . لكنه أسير تلك الدائرة المشؤومة . . أن يخون ليقبض الثمن . هكذا يتجه شركان إلى بيت « زارا » المفتوح للجميع ، على أطراف الخيفة . كان بوسعه أن ينعم بحب زارا . . وبالعامل الذى استند إليه في مساعدتها وفي تسجيل التاريخ الذى يملبه عليه هوشى . الذاكرة الحية التى وعت أحداث الماضي ، ابن

الشعب الذى تولى أرفع المناصب وظل دائما مخلصا لنبيه ، هوشى ..
وما أكثر ما يحكيه من حكم النمرود .. وعن الثورة والثوار .

وبيت زارا يضم نماذج أخرى غير شركان وهوشى . هناك « مردان »
الأتظامى القديم الذى كان يستهويه أن يشهد غروب الشمس وجسد أحد
ملاحيه تمزقه السياط . أخذت الثورة أرضه لكنه استطاع أن يخفى ماله ،
الف الف يتحين الفرصة ليهرب بها وراء الحدود ، حيث يستطيع أن يملك
الأرض والناس من جديد ، وفى ركابه ابنته « هانا » متعلية ، مترفعة
لا زالت تعيش أيام كان يحملها المبيد على محفة من الذهب الخالص . فى بيت
زارا كذلك يعيش « مارا » أبن الطبقة القديمة البائدة نفسها لكنه ضائع ،
مخلوق من هذه المخلوقات التى يلفظها التاريخ فى لحظات تحول . يفرق
ضياعه فى الخير والنساء ، وأخيرا صفوان ، الثورى الحقيقى ، نسجن
مزارا على عهد النمرود وفى هذا العهد لكنه لا زال على ولائه للثورة ،
وأخلاصه لسيرتها .

شيئا فشيئا ، كُتبت متسلى يذب على ساق شجرة يوسع شاركان
من ملاقاته واتصالاته ، يخطب فى الفلاحين والصناع من مظالم العهد القديم
حتى يظفهم ويتلاعب بشاعرهم لكنه يسعى فى نفس الوقت كى يصبح
عضوا فى مجلس المشورة ، خطوة فى طريق يقصر على أن يقطعه ، يحب
شاركان زارا لكنه يتطلع الى هانا فى الوقت نفسه :

شاركان : لماذا بنت زارا غاضبة ؟ .. (يصمت) ماذا أريد منها ؟ ..
يقتسم (كانت حياة رائحة . يبدو أنك يا برهام تنسب الى عوالم كثيرة .
(يصمت) زارا مقط من حبها . هه ؟ .. هانا . كم هى نبيلة مترفعة . ذهب
خالص . محفة . حدائق مطقة .

وتلوح أمامه فرصة الخيانة من جديد . حين يعرض عليه مردان بعد أن
تصبح شاركان عضوا فى مجلس الشورى أن يعاونه فى تهريب أمواله وراء
الحدود فى مقابل أن يزوجه ابنته . شاركان خائن قديم ، يتردد لحظة ثم
يخزم أمره . هوشى وزارا فى جانب ومردان وهانا فى الجانب الآخر .

ماذا يقول شاركان ؟ ..

شاركان : الف الف دينار وهانا . أى حياة رائحة .. لم تكن لتطم
بها يا برهام . وزير ؟ .. صئحب ضياع كثيفة ؟ أموالك ؟ الف الف .. كل
ما يدفع لأعضاء مجلس الشورى طيلة حياتهم لن يصل الى ربع هذا المبلغ .
تستطيع يا برهام أن تعمل لمجلس شورى هناك . هيه ؟ .. الف الف وهانا
النبيلة . (يصمت) ولكن زارا ! لماذا تفكرها الآن ؟ .. عليك أن تنساها .

قد أختار الخائن القديم سبيله مرة أخرى . لكن تبينه بفشل هذه المرة ، تطفى الأوراق النقدية الكبيرة بعد تهريبها وراء الحدود ، فيسقط مردان محسورا ، ويضطر شاركان الى الهرب . ووسط المقابر من جديد نراه .. تحدثه الأشباح بعد أن دار دورة كاملة . فيمد شاركان يده الى قنينة السم ليموت منتحرا . أما زارا .. فقد آلتها خيانة شاركان في الصميم لكنها استطاعت أن تتماسك ، الى جوارها هوشى ذاكرة الفارخ الواعية ، وصفوان .. الثورى الحثيثى . وبيبارك هوشى حبهما الوليد .

هذا هو الخط الرئيسى فى حكاية شاركان . لكن هناك خطأ آخر موازيا له يتجسد فى حكاية هوشى لقارخ راندا أم زارا التى كانت تفتح بيتها لاستقبال الثوار على النمرد ، لكنها تزوجت « الرومى » بعد أن أمطكها بقوته وخبرته وجبروته . هذان الخطان المتوازيان ينتهيان الى نتيجة واحدة ، يقولها هوشى لزارا — وقد قالها لأمها من قبل : أن عليها أن تكفك دموعها ، وتضع يدها فى يد من يخلص لها ، لفضل قائمة ترعى الجميع .

تلك « شركان فى بيت زارا » بناء فنى محكم ، وصياغة مسرحية عذبة ورقية ، لكن لى عليها ملاحظتين : الأولى خاصة بالنهاية . فانتحار شاركان لا يتسق وما تقوله المسرحية ببئائها كله . شاركان موجود دائما ، فى كل عصر وكل مكان وما دامت الثورة فى مكان فلا بد أن يوجد من يسمى لسرقتها وخيانتها ، وفى هذه المسرحية اتبعت لشاركان فرصة البداية من جديد لكنه أعاد سيرته الأولى ، هذا يعنى أن انتحاره غير مبرر .. كان يكفى أن يهرب محاولا لعبته هذه فى مكان آخر من جديد . هذه واحدة .. والأخرى خاصة بصفوان : الثائر الذى سجن فى عهد النمرد وفى هذا العهد . أنه أكثر لشخصيات المسرحية حاجة الى مزيد من الوضوح . لقد مررنا بشاركان جيدا ، كذلك مردان وهانا ومارا (هوشى وزارا .. لكل منهما دلالة الرمزية التى تتجاوز تفرده الشخصى) ، أما صفوان فلا نكاد نعرف عنه الا القليل .

رغم هاتين الملاحظتين تبقى المسرحية « شركان فى بيت زارا » واحدة من أفضل النصوص التى قدمت للمسرح المصرى فى سنواته الأخيرة ، وأفضل أعمال مصطفى بهجت على الإطلاق . لكن العرض الذى قدمت به فرقة الاسكندرية المسرحية لم يكن فى مستوى النص بل دونه بكثير . فى مسرحية كهذه تلعب كلمات الحوار الدور الأول كانت حركة الممثلين بطيئة فائرة ، ثلاث مقاعد موضوعة فى مقدمة المسرح .. يأتى من يجلس فوقها ليلقى كلمات دوره ثم يخرج أو يتراجع الى الخلف ليأتى آخر .. وأداء الممثلين تسوده المبالغة والميلودرامية (لا نكاد نستثنى سوى عايدة أسماعيل فى دور زارا ، وعلى سليمان فى دور صفوان ، أما عبد الله على فى دور هوشى — وهو دور

رئيسى بل لعله أهم الأدوار فى المسرحية فلم يستطع أن يخرج عن الافتعال والمبالغة ، كذلك كان أداء خميس عبيد لدور شركان يسوده البطء والفتور) ، ويتحمل المخرج نصيبه فى أداء ممثليه على هذا النحو .. فهو الذى اختارهم من البداية وكان يجب أن يبذل فى تدريبهم جهدا أطول . كذلك كان المشهدان الأول والآخر — شركان بين الأشباح فى المقابر — منفذين بطريقة غليظة ومضطربة : ترفع الأشباح بخيوط الى سقف المسرح ، ويذاع مع حركة شركان تسجيل لأصواتهم دون أحكام لحركة الممثل مع هذه الأصوات ، وضاع معظم التأثير الذى كان يمكن أن يحدثه هذان المشهدان .

فى كلمة واحدة : أن اخراج « شركان فى بيت زارا » كان دون نص المثلث ، وإذا كان مصطفى بهجت يتحمل قدرا من المسئولية عن فشل « سيرة فى مسرح الروائع » فمن الأنصاف القول بأن « شركان فى بيت زارا » كان يمكن أن تقدم على نحو أفضل من هذا بكثير .



« لعبة السلطنة » هى لعبة الحكم . يمارسها الناس بين الحقيقة والوهم . فى أرض خلاء تقع بين ممالك ثلاثة فى فارس القديمة التقى هؤلاء الناس : بعضهم فار من وجه الظلم والآخر من وجه العدالة . الوحيد الذى جاء هنا لغير هذا هو « كتران » .. الفلاح الذى هرب الى أرض يظنها أقل قسوة وظلما . يطول الليل ويسود السأم فيقترح الحكيم سيمان (هو مخرج العرض الذى يعرف أسرار اللعبة) أن يقتلوا السأم بلعبة السلطنة . تستهوى هذه اللعبة الجبهور المتفرج من « الفلاحين والرعاة .. وبعضهم قطاع طرق صفار » فيختارون واحدا ليصبح الحاكم .. اختاروا حسان خولى المزرعة السابق الذى ضرب جابى الضرائب ثم مر .. وما دام هناك سلطان فلابد أن تقوم السلطنة ، لهذا لابد من اختيار الوزير وقاضى القضاة وقائد الشرطة وجباة الضرائب ، والجلاد والسياف وحارس السجن ويعد منازعات وصراعات يتولى كل من هؤلاء مهام منصبه الجديد .. والحكاية كلها لعب فى لعب وستنتهى بمجرد أن يطلع الفجر .

الذى يحدث خلال الفصلين الثانى والثالث أن اللامبيين « يفعلون » باللعبة ، فلا يفكرون فى التخطى من أدوارهم فيها ، ثم يأتى ابن بكار شهندر سلطنة فارس ليشترى اللعبة كلها .. فينفذ رواتب الجند والشرطة ، ويقيم الخلع الفاخرة للسلطان ورجاله ، وهو حسن النية دائما ، وسينتظر حتى تجبى الضرائب ليسترد أمواله . تحولت اللعبة الى واقع حقيقى ، فجاء ناس وسجن آخرون وحكم بالقتل على اثنين .. والسلطة الحقيقية ليست بيد السلطان أو الوزير لكنها بيد « ندمان » صاحب الحانة القديم ، المتجر

بجسده إنفته الجيلة المتوحشة ، والذي كان يعرف منذ البداية دوره الذى
يتمنى أن يلعبه .. فطلب أن يكون حائثية السلطان .

...تحول اللعب الى جد اذن ، وانطلق جياة الضرائب يجمعون المال
من الناس ، يضربونهم ويعذبونهم ، ودارت أجهزة السلطة المختلطة تاكل
ما يقف فى سبيل أن تصبح أقوى وأكثر هيبة ونفوذاً . أما هؤلاء الذين كانوا
« الجبهور » فى البداية فقد أصبحوا الآن « رعايا السلطنة .. » ، وتأتى
النهاية الطبيعية ومتوقعة :

الحكيم (الى الناس) : وهكذا ينتهى مرض الليلة (الى المثلين الذين
ما زالوا كما هم تماماً فى املاكهم) هيا أيها الزملاء شكرا لنقديكم هذا
العرض .. هيا فالجبهور يريد مغادرة المسرح .. فقد أنتهت المسرحية .

السلطان : اى مسرحية ؟ .. أنا السلطان حسان ..

ذو العصاة : وأنا الوزير .

.. الوزير منصور : وأنا نخامة الوزير الاول .

نرخان : وأنا القانون قاضى القضاة .

كتمان : وأنا عضو مجلس الرأى والشورى .

رجال الشرطة : ونحن رجال العسس والشرطة .

رجال الحرس : ونحن حرس السلطان .

ندمان : وأنا قائد حرس السلطان .

ابن بكار : وأنا ابن بكار صاحب الثروة .. ملك السلطنة .

السلطان (مثبيرا الى الحكيم وصارخا فى ذى العصاة) : اقتبسوا
عن هذا الرجل ، حكمى عليه بالموت .

هكذا تنتهى — أو لا تنتهى — لعبة السلطنة . يصدر السلطان قراره
بالغاء الفجر ، لأن فى شروق الفجر نهاية لحكمه ، ويستخدّم أعوانه
وأجهزته لضرب هؤلاء الذين يثورون فى وجوههم جميعا لأن « اللعبة
انتهت .. » ، وواضح أن هذه اللعبة لا تنتهى أبدا .. وسيظل الثائرون
دائما يثورون ، ومن فى السلطنة دائما يضربون الثائرين .

نفس اللغظة التى يفضل مصطفى بهجت العزف عليها : الوهم فى
مقابل الحقيقة ، اللعب فى مقابل الواقع ، لكنها لعبة الحكم هذه (المرء) ،

وهكذا اتحد الخطان اللذان حددا أعمال مصطفى بهجت قبل لعبة السلطنة ، واستطاع المضمون الذى بدأ تفكيره فيه منذ كتب « ميرزا » ثم « حكاية شركان » أن يجد صدق تعبير واكمله ، قاله فى الشكل الفنى الذى يفضلُه دائما منذ « السيد والغريب » : الوقوف قريبا من ذلك الخط الرقيق الذى يفصل العالم النفسى عن العالم المادى ، والذى يجد أفضل تجسيد له فى شكل « المسرح داخل مسرح » ، من هنا كان تقديرى الذى سبق أن أشرت إليه : أن لعبة السلطنة تمثل نهاية مرحلة فى إنتاج مصطفى بهجت أكدت أنه كسب حقيقى للمسرح فى هذا الجيل .

ماذا فعل المسرح التجارى بمسرح الدولة ؟ (*)

انتهى موسم مسرحى كامل (٦٨ — ٦٩) بلغ ما أنفق عليه من ميزانية الدولة حوالى مليون ومائة ألف جنيه ، قدم خلالها أربعة عشر عرضا فى القاهرة والاسكندرية ، وتقول أرقام مؤسسة المسرح أن عدد الرواد الذين ترددوا على العروض التى أنتجتها المؤسسة وقدمتها بلغ حوالى مائة ألف ، وأن اجبالى الايراد بلغ حوالى تسعة مئى ألف جنيه . كما شغلت الكتابات عن هذه العروض — من التناول النقدى الجاد الى اخبار النجوم — حيزا كبيرا من الاعددة والصفحات .

وموسم جديد قد بدأ بالفعل : فى المسارح الآن عروض الافتتاح أو برومات نهائية لعروض . . من هنا كان ضروريا أن نقف لنرى بعض القضايا التى تطرح نفسها بين الموسمين ، بلقى ما يمكن من حرص فى اختيار الكلمات وتدقيق الأحكام .



ما هى صورة « الظاهرة المسرحية » فى بلادنا كما يعكسها الموسم الماضى ؟ هل هناك تصور ما — أى تصور — لمضمون هذه الظاهرة وشكلها ، وهل هناك ما يشير الى احتمال تغير فى هذا التصور اذا وجد ؟

النظرة المتابعة لكل العروض التى قدمها مسرح الدولة — مثلا فى عروض المؤسسة بقطاعاتها المختلفة — تستطيع أن تدرك — بغير عناء — أنه ليس ثمة تصور واضح المعالم للظاهرة المسرحية فى بلادنا . فالمعروض الذى يمكن أن تثبت للنناقشة من حيث فكرها وتنفيذها وأداؤها معا عروض قليلة ، هى على التحديد : دائرة الطباشير القوقازية ، ليلة مصرع جيفارا ، على جناح الدبريزى . وتثير عروض أخرى قضايا خاصة بفكرية العمل الفنى لا ننتيه : بلدى يا بلدى ، زهرة من دم ، تانجو . وثمة عروض ثالثة لا يملك متابعتها فعلا إلا أن يدهش : كيف استطاعت أن تصل الى خشبة

المسرح ، فالرجيحة والبلياتشو تثلان مستوى مدهشا من التخلف والخلط والتشويش ، ومن حيث الفكر والفن كان عرض « القاهرة في ألف عام » سقطة بمعنى الكلمة . أما حديث المسرح الكوميدي ومصائبه فياتى في مكان آخر .

أين هذه الخلطة من واقعنا اليوم ؟ واقعنا في الزمان والمكان .. وواقعنا بعد هذا الدوي الذي حدث في ١٩٦٧ ؟ أبسط الكليات وأكثرها انصافا تقول : أن المسرح بعيد عن واقع قضائنا ومشاكلنا ، أو هو حين يطرح هذه القضايا والمشاكل لا يقول فيها ما يجب أن يقال الآن . إذا استبعدنا ذلك القدر من الخلط بين المفاهيم في « ليلة مصرع جيلارا » واللحظات الميلودرامية فيه ، فهو أفضل العروض من هذه الناحية ، عرض متميز يمكن أن يؤثر ملاحظة هامة حول إمكان التطور بالتعبير المسرحي عن واقع سياسى واجتماعى وإنسانى مفقود باستخدام كل إمكانيات العرض المسرحى وتوظيفها لأحداث تأثير انفعالى وفكرى . لكنه في الوقت الذي يؤكد فيه قدرته على بلوغ هذا التأثير في مشاهدته يحمل أيضا عقبة لأنه لا يمكن تنفيذه بسهولة حين يتطلب الأمر وصوله الى جماهير أوسع وخارج نطاق المبنى المسرحى بأكليته المتنوعة . وتأتى « دائرة الطباشير » في المرتبة التالية (ويجب أن نلاحظ هنا أنها تحقيق لمشروع بدأ في ١٩٦٢ ثم توقف) فهو عمل يحمل مضمونا إنسانيا وتقنيا لكاتب له موقف فكري مجدد ، والاختلاف حول هذا التفصيل أو ذاك من تفاصيل العرض طبيعى داخل إطار جاذبية العمل وجدارته بالمناقشة والاهتمام . و « على جناح التبريزى » كوميديا نظيفة تهج القلب وتديع ، قليلا ، الى الفكر .. وتأخذ الخيال الى لحظة حلم تتحقق فيها العدالة الاجتماعية بالذكاء والحيلة والزغبة الإنسانية في التجاوز .

« القاهرة في ألف عام » عرض مملوك ، وتنتشرى بيش قيمة الصياغة الإلية للعرض تكلف العرض عشرات الألوف ، ويحدث لحركتنا المسرحية عظيم الشرف بزيارته المخرج الألماني المتخصص ، وثمة تفكير في إعادة إخراجها بعد أن سيطر سيادته . حين أرايت « زهرة من دم » أن تطرح قضية المقاومة الفلسطينية وقمت في أسر الكليشهات الزائفة والفكر الذى هتبت هزيمته .. ولست في حاجة للقول بعد ذلك أن « الرجيحة » لا تقدم سوى نصائح ثمينه في مكائد الجرائر ، وخطبات « البلياتشو » خلطا غريبا بين الرمز والواقع ، المكاشفة والتخفى .. والأيهام بلها تزيها أن تقول شيئا هو غير محدد أصلا عند كاتبه ..

من وجهة النظر هذه : ماذا هالى مسرحنا لجهوره في الموسم الماضى ؟

إن نجد سوى خلطة متنافرة لا تضمر عن تصور مثابك يمكن الاتفاق معه ، أو الاختلاف حول شيء هنا وآخر هناك . . .



هناك قضية أخرى برزت خلال هذا الموسم ، وتطرح نفسها بالحاح هي قضية المسرح التجارى ، وعلاقته بمسرح الدولة . . .

الحقائق تقول : أن مرما عديدة تكونت على عجل خلال الموسم الماضى ، فقدبت عروضاً فى القاهرة والاسكندرية وبلغت فى الإسكندرية فى بعض شهور الصيف — أكثر من عشر فرق ، بعض هذه الفرق حلت إirادات لم تتحقق لمسرح من مسارح الدولة على الإطلاق ، ولا يستطيع أحد أن يزعم بأن أيها من هذه الفرق تضرر ، فالفرقة التى تضرر عرضاً لا تقدم عرضاً آخر . هي بمنطق قياها نفسها باحثة عن الربح ، مستهدفة الأيراد بأية طريقة ودون النظر الى أى اعتبار . وقد كانت تجربة المسرح الحر تجربة حزينة لكنها منطقية تماماً داخل إطار الظاهرة حين وضعت الفرقة عيناً على الشباك وأخرى على الدراما تعثرت ، وتكفلت تناقضاتها الداخلية — لأنها لا تقوم على أساس صلب — بتصفيتها بعد أن قذبت عرضين جديدين فقط . كما أن الفرق التى تتكون على عجل ، تقدم عرضاً واحداً ثم تنفص بعده ليست قليلة .

وظاهرة المسرح التجارى ليست بدعا متنفذاً ولا فى العالم . لكن مناقشة العلاقة بين هذا المسرح ومسرح الدولة — ومبرر وجوده أن يختصن المسرح الجاد ويشعره ويوصل جذوره بين الجمهور — هو ما يعيننا الآن .

.. خلال هذا الموسم أصبح المسرح التجارى مركز جذب واستقطاب لجمهور عريض من المشاهدين ولعدد غير قليل من فناني المسرح الجاد : كتاباً ومخرجين وممثلين وفنيين ، تقدموا بما يعرفونه وبرصيد أساليبهم الى سوق المسرح التجارى وليس هدفى هنا أن أشهر بأحد ، لكننى أرصد ملامح الظاهرة فقط . وهذه الأسماء لائقة للنظر : عبد الرحمن الزرقانى ، حسن عبد السلام ، صلاح جاهين . على سالم . صلاح منصور . عبد الرحمن أبو زهرة . أبو بكر عزت . سيد مكاوى . بالأضافة لأخرين سبقوهم وآخرين فى الطريق .

كل هؤلاء الفنانين — بغير استثناء ومهم نجوم المسرح التجارى انفسهم — حققوا رضيتهم من الجمهور والشهرة من خلال مسارح الدولة ، ثم أصبحوا بعدها « نجوماً » يستطيعون أن يبيعوا ما لديهم لمن يدفع

لما اكبر .. هؤلاء أيقنوا أن المسرح الجاد لن يحقق لهم ما يريدون ،
فانصرفوا عنه الى فن قليل (أو لا فن على الإطلاق) مع بريق في الاسم
ورواج في الحال . كل منهم اختار موقفه وهو مسئول عن اختياره .

أما أن يعمد مسرح الدولة الى منافسة المسرح التجارى بنفس
أسلحته : أسماء النجوم والجنس وفارس الأداء ومحاولة الأضحاك بأى
شئ ودغدغة مشاعر الجماهير ونقل مساحة النضال الى شاطئ
الاسكندرية في الصيف .. فهذا هو الشئ المدهش حقاً . لقد خاض مسرح
الدولة — مثلاً — معركة عنيفة مع المسرح التجارى : أيهما يستطيع أن
يختطف « فن » عبد المنعم مبدولى ويستأثر به ! .

ان العلاقة بين مسرح الدولة والمسرح التجارى يجب ان توضع على
أسس أكثر ثورية وموضوعية والا فإن النتيجة يمكن التنبؤ بها ، وقد
رأينا لحة منها في الموسم الماضى : كانت مسرحية « الطرطور » التى
يقدمها محمد عوض على المسرح العالم تحقق أيرادا يتجاوز .. { جنبه
في اللذة الواحدة ، وكان عدد أفراد الجمهور الذين يشهدون مسرحية
« تانجو » — اذا استبعدنا الدعوات المجانية — مقاربا لعدد مبلطها .

أعرف أن مؤسسة المسرح لا يمكن أن تكون — وحدها — مسئولة
من هذا ، فقلب المشكلة هو : هل نجارى « الذوق العام » — وهو
بطبيعته تقليدى ومحافظ وقد أسهمت عوامل كثيرة في أمساده — فنقدم
له ما يرضيه فقط أم أن علينا أن نقف أمامه ، نواجهه ونوجهه ؟ أن الذوق
العام لجمهور فن المسرح في بلادنا لم يرتق بعد للدرجة التى يمكن أن تبرر
الشعار الخادع — والذي يخفى وراءه سوء النية في معظم الأحيان — بأن
« الفن الجيد يفرض نفسه .. » في الحقيقة أن الفن الجيد يفرض نفسه
إلا في مناخ صحى ، وإلا اذا ساعدنا نحن : مسئولين وفنانين ونقادا
وجهورا على فرضه .

ماذا يقدم المسرح التجارى لجمهوره ؟ هل يلبي حاجة اجتماعية
قائمة .. ؟ وما تبرر رواجه ؟ . متابع كل عروض المسرح التجارى شئ
يضيّق به العقل والقلب والحس السليم ، لكن أهم النماذج كافية للدلالة ..
يقدم هذا المسرح عروضه لجمهور الطبقة الوسطى في المدينة (لاحظ
تزامم الفرق على هذا الجمهور نفسه ومطابقته حتى شواطئ
الاسكندرية) القادر على أن يدفع ثمن التذكرة — التى تبلغ في المتوسط
ضعف ثمن التذكرة في مسرح الدولة — وهذه الفرق بدورها حريصة على
جمهورها ، وهى من ثم تقدم له كل ما يمكن أن يرضيه : تملّقه وتداعب .

غرائزه ، فتقدم له حلم اليقظة البراق في الثراء والنجاح بلية وسيلة سوى العمل والجهد الإنسانيين ، تزرى بالمتفهمين — الذين يمكن أن يفضحوه — وتقدم كل الأفكار العادية والمألوفة والمتبذلة ، فهي ليست حريصة على أن تصدمه أو تخالفه من أجل أن تقول شيئا ثوريا أو صادقا أو جديدا ..

وفنيا : تعتمد هذه الفرق الأساليب التي يستخدمها المسرح التجاري في المجتمعات الرأسمالية (فهذا هو المثل الأعلى) فتقوم على الإيهار بالحركة المسرحية الواسعة (جران ميزانسين) والديكور الفخم ، والمجموعات الكبيرة والقصة الخفيفة التي تتخللها الرقصة والأغنية (سينتى الجميلة للفنانين المتحمين اصديق مثال) كذلك تستغل أسماء النجوم التي يقبل عليها جمهور « الذوق العام » فتسند البطولات الى عدد يحدد من هؤلاء النجوم : عبد المنعم مديولى (مؤلفا ومخرجيا وممثلا) ومؤاد المهندس والهنيدي ومحمد عوض وصالح منصور .. ووراءهم قاتبة طويلة تنتهى بحسين عبد النبى (مؤلفا وممثلا) والسيد راضى (مخرجيا وممثلا كذلك) وتلعب الاشارات والاياءات ذات الملولول الجنىسى ، وألفكاهسة النابعة من اللفظ لا عن الموقف وتوليد الغافية المتفعلة والنيبات المطرقة حتى الاستهلاك الكامل من الفرق الأخرى : الموظف الأمين المفلس ، وزير النساء الخفيف الدم ، والبطل الطيب القلب الذى يقع في المآزق المتتالية لكن حب الجمهور يحيطه حتى ينقذه (لانه عادة صاحب الفرقة أو أشهر نجومها) ، والمواقف المتفعلة ، والميلودراما الفاقعة دون مبرر ، والنهايات السعيدة التى ترضى طالبى حلم اليقظة . تطعم كل هذه العناصر دورها معا في خليط العروض التى يقدمها المسرح التجارى . (يمكن أن نذكر هذه الأمثلة : برمى بعد التحسينات ، الطرطور ، الشنطة في طنطا ، برغوت في العش الذهبى ، سوق المصر .. شقة و.ه مفتاح .. وكل من هذه العروض ينتهى لفرقة مخظلة) ! .



القضية التالية التى تتفرع عن هذه — وهى وثيقة الصلة بها — هى قضية المسرح الكوميدي التابع لمسرح الدولة .

تقدم هذا المسرح في الموسم الماضى أربعة عروض : على جناح التبريزى ، الصعلوكه ، جمعية كل واشكر ، ثم الزوج الحائر . المسرحية الأولى كوميديا نظيفة ، خفيفة ومرحة ، تتبع الفكاهة نبها من الموقف المنسوج برقة وعناية ، والشخصية الخضبة ، والحوار العذب الرائق ، ثم الحلم في النهاية بانقابة مدينة العدل الاجتماعى . هى العمل الوحيد الذى يمكن أن يصدر عن المسرح الكوميدي التابع للدولة .. « الصعلوكه »

— اذا تجاوزنا الاداء المبدع للسيدة سناء جميل — فلن نجد فيها شيئا لافتا للنظر : كوميديا عادية من كوميديات « البوليفار » لم يستطع الاقتباس والاعداد — الذى اشترك فيه اكثر من اسم كالاعتاد فى هذا المسرح — ان يبد جذورها الى واقعنا ، فبقيت فكرة غريبة مستوردة تمتد عبر سلسلة مواقف مفتعلة تهجو فيها كليشيهات لمارس الاداء .

اما المعلان الاخيران : « جمعية كل واشكر » و « الزوج الحائر » فقد استمر العمل فى المسرحية الاولى اكثر من خمسة شهور ، وتناقلت اصلها — الايطالى او الفرنسى لا احد يعرف — عدة ايد واسماء : هذه لتترجمها ، وهذا ليمصرها وثالث ليقتبسها ورابع ليكتب حوارها .. وخامس ليعدل من كل هذا . واخيرا ظهرت المعجزة الفنية وقد كتب عليها بقلم « أنيس منصور واخراج محمود السباع وبطولة عبد المنعم مديولى » طبعا . وكان اللقاء الفرسان الثلاثة مهولا .. هاج المسرح وماج صنفا بالاثلام وفسرها على الاقنية والمؤخرات ، وحذاء عبد المنعم مديولى وبطلانيته الواسع — الذى يسمح له بأن يضع يده مرة هنا واخرى هناك — لها البطولة الحقة فى المسرحية . ثم تطايرت الاتهامات : السذيم كتب المسرحية « بقله » يقول انه لم يكتب هذا الذى قدم ، والمخرج الذى وضع اسمه على العرض يقول انه قدم النص الذى قدم اليه ، والسيد مديولى سعيد بحدائه وردفيه ، وتنافس مسرح الدولة والمسرح التجارى للاستئثار به ، وقيل — فى تبرير السقوط وكثافة فض المجلس بعد فضيحة او كذبة — ان المسرحية سيعاد اخراجها من جديد ! .

« الزوج الحائر » شئ عمل على عجل وانتهى على عجل كذلك . واحاطت مؤسسة المسرح بتقديمه بصمت متواطىء . واذا سلكت فستعرف ان هذا نص قديم ، اعده كاتب مجهول عن مولير ، وترجمه ادوارد ميخائيل وقدمته إحدى فرق الترفيهيون أيام ازدهارها ، ثم جاء الأستاذ نبيل الالسى — المستشار الفنى لمؤسسة المسرح ومدير قطاع العروض الدرامية بها — فاعاد « اقتباس » المسرحية ، واخرجها ، وعهد ببطولتها الى الدجاجة التى تبيض جهورا : عبد المنعم مديولى . وعرضت المسرحية اسبوعا واحدا .. ثم انفض سابرها الى الايد .

لو كان فى واقعنا الثقافى والفنى ضمير نقدى يتقلا ومتابع لما مرت هذه الاعمال دون مسالطة : من الذى قرر تقديمها ، وكيف اجيزت نصوصها ، وكيف اجيزت للعرض .. وكما اتفق على تقديمها وكما درت من ايراد .. ثم السؤال الاهم من ذلك والاضطر .. هل ينوى مسرح الدولة الكوميدى ان يتحول لفرقة خاصة ، تمثل فيها يقدمه اسوا سمات المسرح

التجارى .. والفرق الوحيد بينهما أنه يستفيد بإمكانيات مؤسسة المسرح وميزانيتها ! .. أنه بذلك يدفع « الذوق العام » الى مزيد من الإبتذال والركاكة وغلظة الحس ، ويكون مناقضا لمبرر وجوده نفسه .

في تراث المسرح العالمى من الكوميديات النظرية ذات المضمون الانسانى اعمال كثيرة جذيرة بالتقديم ، لماذا لا نقدم ارسيتوفانيز ومولير وشووجولدونى وتشيكوف ؟ .. وفى اليريتوار اعمال كوميدية قليلة ونظيفة (اعمال الحكيم وبعض اعمال الفريد مرز) لماذا لا نحرص على تقديمها ؟ .. أن المسرح الكوميدى بحاجة لأن يصدر فيها يقدمه عن بديهية لا خلاف حولها : أن المسرح بلا نكر لا مسرح على الإطلاق ، وأنه لا يستطيع أن يناقش المسرح التجارى بأساليبه ، فنجاحه الحقيقى فى أن يكون ضد « الذوق العام » وألمه ، لا معه او فى ركابه .



إذا كان هذا هو الذى قدم .. فما الذى لم يقدم ؟ .. ما الذى انتقدناه فى موسم المسرح الماضى ؟ من المسرح العالمى - القديم والحديث والمعاصر - لم نقدم سوى عملين : دائرة الطباشير (وهذا مشروع قديم كما ذكرنا) ثم ناتجو ، ولا اعراض - أيا كان - على تقديم بريخت ، أما سلافيم مروجيك نكتب عالمى حقا ومعاصر . لكن السؤال هو : هل يلائمنا الآن فكر مروجيك ؟ .. وهل قضية الصراع بين الأجيال المتناقبة - التى تشير الى استهلاك مخلف النظم التى ابرزتها الحضارة الغربية من الموضوعية الكاملة الى الشمولية المطلقة - هى ما يشغلنا الآن ؟ .. إذا كانت لدينا فرصة واحدة لتقديم عمل من المسرح العالمى - قديمه وحديثه - فلا اعتقد أن ناتجو هو العمل المطلوب .

أين اعمال الكلاسيكيين والراسخين العظام .. من اسخيلوبس الى جينيه وكتيبت براون وجونتر جراس ؟ .. أين اعمال مسرح المقاومة من « الفرس » الى « النهاب » و « مارا - صاد » وأين الاممال التى تفضح الاستعمار فى العالم وتهاجم قوى القهر فى كل مكان ؟ .. أين تجارب خارج : خارج بروندوارى والمسرح الحى ومسرح الشباب الغاضبين ؟ .. أين متابعتنا للحركة المسرحية فى العالم الثالث ؟ .. أن فى بعض الميادين والوطن العربى وبلدان آسيا وأمريكا اللاتينية محاولات مسرحية لابد أن بعضها حقق مستوى متقدما من النضج وتعالج قضايا كقضايانا ، ومشاكلنا مصير كمصيرنا .

لا شئ من هذا كله يقدمه المسرح المصرى لجمهوره فى العام الماضى . وما أوجهه اليه وهو يخوض معركة و « ظهره الى الضياع » . يجب أن يكون المسرح سلاحا فى المعركة ، ويوسعه أن يكون كذلك اذا استطاع أن

يفض أكتائياته كلها — بشرية ومادية — في خدمة قضية واحدة هي الاشتغال بالمعركة ، الأعداد لها بتقديم النماذج المسرحية الملائمة : مصرية وعربية وعالمية ..

على مستوى الإخراج والاداء ، لم تثر العروض التي قدمها الموسم الماضي سوى جدل محدود حول إخراج دائرة الطباشير بين بهاء طاهر وسعد أردش في « الكاتب » ، وأختلفت حول إخراج كرم مطاوع لليلة مصرع جيفارا في كل الكتابات التي تناولتها ، وشبه أجماع على بذل جهد كبير في « بلدى يا بلدى » — من إخراج جلال الشرفاوى — رغم كل انتقادات على النص . من الناحية الأخرى كان الإخراج باهنا ومتوسطا في معظم الأعمال (عبد الرحيم الزرقاني في على جناح التبريزى ، أحمد عبد الحليم في الضيوف والبياتو ، كمال يس في زهرة من دم ، حسين جمعة في المرجيحة) . أو أميل للوقوف بعيدا عن النص (نبيل الألفى في تانجو) أو مهوشا ومضطربا (نبيل منيب في البليانثو) . أو جامدا يفقد النص كل قدرة على النبض والحياة (محمد عبد العزيز في حكاية شركان) ، أو مستسلما لكليشيات المسرح التجارى ووضع كل إمكانات انحرافه في خدمة النجم (السيد راضى في الصعلوكة ، محمود السباع في جمعية كل واشكر ، نبيل الألفى في الزوج الحائر) .

أما أفضل الأدوار — من حيث الاداء — فقد لعبتها بسبعة أيوب وشفيق نور الدين — على خلاف مع منهج المسرحية نفسها — وعائدة عبد العزيز في دائرة الطباشير ، وسناء جميل في الصعلوكة ، وعبد المنعم إبراهيم في التبريزى ، ومحمود يس وكرم مطاوع في ليلة مصرع جيفارا ومحمود الجدينى وحسن شفيق في تانجو .

لذلك كانت صورة الموسم الماضي ، عرضنا مختلف جوانبها ، وحاولنا من خلال العرض أن نناقش أهم القضايا التي طرحتها .



والآن .. انتصف نوفمبر ، وبدأت الستائر ترتفع عن أهمال الموسم الجديد . هل نستطيع أن نلمح أية بوادر تشير الى تصور مختلف لدور المسرح خلال الموسم الجديد ؟ .. أننا لا نعرف — على وجه اليقين — سوى حقيقة واحدة : بعد عرض الأمتاح لا يعرف كل مسرح ما سيقبله ، بل والمسؤولون في مؤسسة المسرح أنفسهم لا يستطيعون أن يقدموا برنامجا مجددا للمسارح المختلفة وكل ما نستطيع الوصول الى معرفته لا يتجاوز الحدس والتخمين .

فليس أمامنا — في النهاية — سوى أن ننتظر .. لنرى .

● وطنى عكا ●

جيش الدفاع الاسرائيلى فى خدمة القضية العربية (*)

عاد الدفاع الى المسرح القومى ، وعاد الجسد مع عبد الرحمن الشرقاوى وكرم مطاوع لكنه هذه المرة اهم مما كان حول « مهران » وأخطر ! .



« وطنى عكا » مسرحية من المقاومة ، تدور أحداثها قبل حرب يونيو وبعدها ، بين مجموعة — لنقل عائلة أو قبيلة — من المقاومين ، وجماعة من العسكريين الاسرائيليين فى عدة مناطق من الاراضى المحتلة : سيناء وغزة وتل أبيب وما بينها .. وتنعكس مشاهد الصراع على العالم الخارجى ممثلا فى صحفية وكاتب يتجولان بحرية بين مواقع الطرفين ، لترتبط الصحفية بعلاقة حب مع أحد المقاومين ، وفى النهاية .. يلقى الثببان الثلاثة مصارعهم ، ويظل الدثائى على قيد الحياة ، يواصل النضال على النحو الذى يراه .

تهدف المسرحية إذن الى تصوير الصراع الدائر اليوم على الارض المحتلة ، جزءا من الصراع الذى تحتشد له الدول العربية ، وهى تناقش من خلال هذا الصراع عدة قضايا هى ما تعنينا فى المقام الاول . ربما اختفت تلك الرقة الحانية التى نلقى بها عملا يقدمه اثنان من أبرز مؤلفينا ومخرجينا . لكن الاهم الآن يسبق المهم ، والخلاف حول قضايا التعبير الفنى يمكن أرجاؤه أمام الخلاف حول قضايا المصير .

وانا ازعم أن المسرحية كلها تصدر من فكر قاصر ومتخلف لا يستطيع ان يدرك ابعاد الصراع الدائر اليوم — والذى لابد سيشتد غدا — بين العرب واسرائيل .. وهذه أدلتى :

(*) مجلة « روز اليوسف » ، ١٩٦٩/١٢/٢١ ، ١٩٧٠/١/٥ — وهذا كان العنوان الاصلى ، لكن المغالين نشرنا فى « روز اليوسف » تحت عنوانى : « ماذا تقول مسرحية الشرقاوى ؟ » ثم : « عن انشعر والدراما والعرض المسرحى فى وطنى عكا » على التوالى .

● أخطر الأسياء جبيما هى تلك النفمة الرئيسية التى تعزفها المسرحية حول رفض ضباط جيش الدفاع الاسرائيلى وجنوده للحرب ، وتبردهم على « المؤسسة العسكرية » فى اسرائيل ، وتعاطفهم القوى — بل انقاذهم الكامل — لقضايانا ؛ فلدينا — فى البداية — جندى اسرائيلى رفض الحرب فى سيناء ، ومات اثناء قصف قرية عربية ، وكانت آخر كلماته : « فليحى الانسان صديقا للاتسان ، فحينوا الحرب وعيشوا ، كن يتنصر الصدق » . ولدينا جنديان آخران رفضا الحرب كذلك ، ولدينا مواطن يهودى يعيش فى الأرض المحتلة يتقدم من الفدائيين — تحت سمع الجنود الاسرائيليين وبصرهم — ليطلب منهم أن يجدوا له مكانا بينهم ، ثم — وهذا هو الأخطر — هؤلاء الضباط من جيش الدفاع يذامعون عن حقوق العرب وعدالة قضيتهم : مارسيل ضابط اسرائيلى من أصل فرنسى ، قاتل فى سيناء وحاز أعلا الأوسمة ولقب « بطل يونيو » . فهو ليس قاتل بالصفحة ، لكنه عاد من الحرب ييصر فى يقطله ونومه وجهه فلاح مصرى قتله فى سيناء ، وهو يقف حتى بينه وبين امرائه اذا جميعها الفرائس . لماذا ؟ .. لأن هذا الفلاح المصرى « كان فى عينييه أصرار عجيب ، كان فى عينييه حب ودماء ، كان فى سحنه السراء حزن ورجاء ، كان مدفوعا بايمان جسور بقرى مثل ايمان شهيد أو نبى .. » . ومفروض أن نصدق بعد ذلك وهو يقول « أننى قد خنت فى سيناء ما يملأ بالعة نفسى ، أننى أهدرت أسمى ، أنا ذا أصبحت فى عالنا هذا غريبا دنس الأرض الغربية ، أنا ذا تقطر ادمامى ناء فوق أرض الآخرين » وهو يرفض احتلال اسرائيل لسينا لأنها أرض مصرية ، مستشهدا على ذلك بقصة موسى ومروعون .. ويرفض كذلك أن تحتل اسرائيل القدس لأنها قد حولتها الى مخدع غرام .. ويكتشف فجأة بطلان كل شيء لأن سليمان الحكيم قال : باطل الإباطيل ، الكل باطل .. ثم يصل فى النهاية قمة دماغه : « اترانا قد غدونا أنوات دون عقل فى نزاع العسكرية ؟ .. نحن أصبحنا عبيدا كلنا ، وكما يستبق الأتقان فى أرضاء مولاهم تسابقنا كى نرضى علينا العسكرية .. لم لا نطرح عن اكتافنا عبء قيود العسكرية ؟ » .. وهو يطرح بالفعل عبء هذه القيود فيعود الى فرنسا . تأمل كيف يمكن أن تكون اسرائيل دولة حرة : كولونيل من جيشها يقول هذا كله علنا ولرفاقه .. ثم يعود لبلده دون أن يعترض سبيله معترض .. نأى ديوقراطية وتحرر ! .

ويكمل الضابط الاسرائيلى سعد هارون — وهو يهودى من أهل فلسطين — عزف هذه النفمة بعد سفر مارسيل .. واذا. كان مارسيل يرفض اسرائيل والمؤسسة العسكرية فيها لأسباب إنسانية وحضارية ..

فان سعدا يضيف اليها اسبابا دينية وعنصرية . اسبح ما يقوله ضابط آخر من ضباط جيش الدفاع : « انبياء اليوم كذابون ختالون اولاد. افساع وعقارب ، جعلوا من كل اقداسك يارب خرابا ليعيشوا في خراب » .. « اجل .. نحن تقدمنا واقتنا فنون الختل والتزييف والقتل ، تقدمنا واصبحنا بلوك الغدر .. تقدمنا واصبحنا وياه العصر » ..

وحين يقتل أحد الفدائيين بعد ان وضع لغبا امام داورية اسرائيلية وانقض بهدفه على افرادها يصيح سعد وسط رفاقه الضباط والجنود : « ياالبطل ، احنا هياتكم تيجيدا لبطولته يا سادة .. » ثم ينطلق بدوره هاربا الى الحرية .

ليس هذا كل شيء ، فهناك ايضا سلامسكى الضباط الاسرائيلى — الأمريكى من اصل بولندى ، كان قاتلا في فيتنام ثم رجس لأمريكا ومنها لاسرائيل ، هل يتوهم انه سيمعيش في ارض الميعاد دون حرب .. وهو القاتل المحترف ؟ . انه يسوق قصة طويلة عن الجوع والبطالة اللذين دفعاه الى احتراف القتل ، وكيف انه كان عضوا في تنظيم صهيونى بلندن دفعته احلام ارض الميعاد الى اسرائيل ، وهو يصل قمة دمواه ايضا حين يقول : « وماذا اصبحنا من بعد ؟ — مصابات ارهابية .. غدونا اشباحا سودا تحركها ايد قذرة لتخيف بنا الاطفال السذج والنسوة .. اصبح عالمنا الخنادق ، مؤسسة الحرب اعتقلتنا في خندقنا ، اكتب للعالم عنا خدمتنا الصهيونية » .

ماذا يعنى عبد الرحمن الشرفاوى بهذا كله ؟ .. أحد احتياليين : أما انه لا يهتم بطبيعة العلاقة بين المؤسسة العسكرية ودولة اسرائيل على وجهها الصحيح ، وأما انه يتجاهل هذه العلاقة الموضوعية من أجل تخدير « الحس الوطنى » وأرضائه ولو على حساب تهيج القضية كلها . أن ظاهرة العنف في اسرائيل — وقيام المؤسسة العسكرية بالتالى — لا يمكن الا أن تكون ظاهرة طبيعية في اسرائيل الدولة من حيث هى كيان عنصري يقوم على التوسع بالقوة وغرض الأمر الواقع ، المؤسسة العسكرية هذه لبست بناء فوقيا أو ظاهرة لاصقة تطفو على سطح الكيان الاسرائيلى لكنها هى الكيان الاسرائيلى ذاته .

صحيح : أن صوتا شريفا قد يرتفع هنا أو آخر هناك ، وربما بدأ محتلا كذلك أن يتجرد جندى أو ضابط .. أما أن ينقلب ضباط جيش الدفاع « ومجنداته أيضا » الى مقاتلين في صفوفنا فهذا هو حلم البنتلة الخطر ، هذا هو الوهم الساحر : أن يتحقق الانتصار على المرح لا على ارض

الواقع الدامى ، أن تتكفل تناقضات العدو الداخلية بتصفيته والقضاء عليه .

أن هذه ديموى مسربة بالغموض والتهيه . هل يعود عبد الرحمن الشرقاوى الى طرح « الحل الاممى » أو « الحل الطبقي » لغضية فلسطين ؟ ، لكن هذا الحل يسوى بين اطراف لا يمكن التسوية بينها ، فيعتبر اليهود شعبا كالعرب سواء بسواء ، وهو بالتالى يسقط الطبيعة العنصرية للكيان الاسرائيلى ، وقد تجاوزه الفكر الثورى العربى منذ زمن طويل . ويراجع الاحزاب الاسرائيلية كلها معلنة ويمكن مناقشتها ، وكلها -- من أقصى اليمين الى أقصى اليسار -- يعترف بضرورة بقاء دولة اسرائيل ، وضرورة قبول مزيد من المهاجرين .. ومن ثم اتوسع وفرض الامر الواقع بقوة العنف .. وكل هذه معلومات متاحة ولا تكلف معرفتها اى عناء ، وأنتى تستطيع أن أحيل الاستاذ الشرقاوى الى كتابين صغيرين صدرتا في ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ يضمنان قضية العنف في اسرائيل وعلاقته بجوهر الدولة نفسها موضعها الصحيح : « من الفكر الصهيونى المعاصر » ، « العنف والسلام : دراسة في الاستراتيجية الصهيونية » اذا كانت القضية قضية نقص في المعلومات !

هذه السماحة قد نتقبلها حين ترتفع بها أصوات ضد الاحتلال الفرنسى في الجزائر (راجع : مأساة جبيلة) لكننا نرفضها اليوم حين تمس وجودنا وحقتنا في أن نناضل عدوا احتل أرضنا ولا ينوى التراجع الا مرفعا على ذلك .

● وعن العدو أيضا يسقط عبد الرحمن الشرقاوى في أسر هذا الكليشيه المرف : أن نساء اليهود (يعنى المجندات بنهن) مومسات ، والأزواج « احتياطي » في بيوتهم ، وهؤلاء وأولئك لا تحلو لهم ممارسة الحب الا في معابد اورشليم ، قد يكون هذا صحيحا لكننى اود أن اتساءل : اية أهمية في ذلك ؟ هل نحن منتصرون لمجرد أننا اشراف نتمسك بالفضيلة وهم ليسوا كذلك ؟ .. ثم : ما حكاية المبالغة في استخدام رمز « القدس » والتركيز عليه ؟ .. أنتى أنهم الآن شيئا واحدا فقط : لا فرق بين مدينة القدس ومدينة نابلس أو القنطرة أو رمال سيناء ، كلها أرض ضامعت ، كلها أرض يجب أن تسترد . أما التركيز على رمز القدس فقد يخدم — دون قصد — هدفا آخر تسمى اليه اسرائيل : تدويل هذه المدينة لأنها مقدسة عند المسلمين والمسيحيين واليهود على السواء .

● علينا ان ننظر الآن الى الجانب الآخر من الصراع : هؤلاء الفدائيين

أو المقاومين : لدينا هنا عدد منهم ، ماجد .. فلسطيني ترك فلسطين بعد ٦٨ سنوات قلائل للعمل في إحدى البلاد العربية ، وعاد ببال كثير وضعه تحت تصرف المقاومة ، كان يشعر أنه عبد وذلil ولا بد أن يتحرر ، وقد حرره المال . رشيد شاب من سنة يحب ابنة عمه ليلى (غلاب من هذا الكليشييه أيضا) وهي تحبه ، ثم مقبل : طالب في العشرين تصفه أبيي - الصحفية الفرنسية — بأنه قديس الثورة ، والعصفور الذهبي المطلق فوق الزمن ، لكننا لا نرى منه إلا أفكارا متخللا غيبا يتعلق بفهمه لمعنى الشرف والفضيلة ، وفكرا مراهقا غيبا يتعلق بمعنى الغداء والثورة .. هؤلاء الفدائيون الثلاثة يقتلون ، يقتلون كلهم بلا جدوى ، يقتلون في انتفاضات طائشة ومتهورة كي يصبح موتهم « رفضا دمويا للواقع » ، والحوار الذي يدور بين مقبل وأبيي حول الثورة بالغ الدلالة :

أبيي : لماذا ينبغي أن يسقط الإنسان في معركة الحرية الكبرى شهيدا ؟ .. عندما يكسب شيئا للقضية ؟ عند هذا يصبح الموت الذي يستبشع الإنسان حتى ذكره فخرا بحق .. فليمت أن تكسب الثورة أرضا أذ يموت ، أن هذا لهو المنطق في الثورة ، والثورة بما صادت هي الأحلام بعد . ألما يحكمها علم ومنطق .

مقبل : أنه منطق خوف لا كحاش ، نحن لا نفهم هذا هاهنا .. أن هذا المنطق الصارم قد ضيعنا ، أي نفع لحياة الناس أن لم يبتلوا صرخة ضد الظلم ؟ .. أنه أسلوبنا في الرفض يا أبيي فمن يفهمنا ؟

هذا هو منطق العمل الفدائي الآن : في ١٩٦٩ عند عبد الرحمن الشراوى (فنحن نفهم من بعض حوار المرحية أنها مكتوبة بعد الأحداث الأخيرة في لبنان) تبرد رومانسى ، وانتفاع أهوج وطائش الى عمليات ساذجة ، لا تستطيع أن تفرق بين نصب كمين لأحدى داوريات العدو ووضع لغم في طريقها ، وتكون نتيجة الجهل موت اثنين من فدائيهها دون ثمن . من أين أستبد عبد الرحمن الشراوى هذه الصورة من العمل الفدائي اليوم ؟ .. وأى جدوى في أن تصور الفدائيين حتى طائشين ييحثون من خلاص من شعورهم بالذنب ، متورمي العيون ، منطلقى الأسنة — فقط — بالكلمات الكبيرة ؟ .

لكن هناك شخصية « حازم » قائد الفدائيين ، أو شيخ القبيلة ، الذى يتعاطف معه المؤلف حتى يكاد ينطق بالكراه هو وهوموه وكلماته .. حازم معذب بصراع الأجيال ، وهو يرفض الجيل الشاب « العزيز المتعبد » ، ويرى في هذا الموت اللامجدى الما من آلام المخاض . والنظر الى

فكر هذه الشخصية وما تمثله مهم حقا : فهو يعكس — دون مواربة — فكر عبد الرحمن الشرتاوى ورأيه في الفداء والثورة .

انه يعبر عن فكر قاصر ومتخلف ، يحصر الصراع كله في إطار الفروسية العربية ، والصراع بين الانذال والأخيار . لماذا هزمنا في يونيو ؟ .. يجيب حازم : « ذلك ان القدر الغائيب قد أصبح سينا للذالة » . هكذا أذن هلقنا هزيمتنا على مشجب القدر وهو — بعد ان يستنجد بكل الأبطال من صلاح الدين الى خالد الى على بن أبى طالب والحسين — يلقى سؤاله في وجه الجميع : « افتدرون بماذا ارتفعت اعلامنا في اورشليم ؟ .. افتدرون بماذا التمتعت في كل من هاهنا في الزين الماضى شعاعات النجوم ؟ .. افتدرون بماذا نصر الله صلاح الدين في حطين ؟ .. من يعرف منكم ؟ .. انه اسطهم ما خلفه الماضى من الحكمة والعلم وميزان الأمور .. انه اسطهم من غزوة بدر خطلة الحرب التى فازوا بها وهم رهط قليل » .

ونحن نقول ان اسطهم خطة بدر لا يكفى ، بل لعله لا يجدنا اليوم نبيئا .. فليست مشكلتنا اليوم أننا رهط قليل ، بل لعل الأمر ان يكون على العكس تماما — لكنه فكر ضيق لا يستطيع ان يستوعب معطيات العصر فيكر راجعا الى صورة العصر الذهبى ، فيكون موقفه — في النهاية — مع الفكر الرجعى .. مهما بدا التعبير قاسيا .

تؤكد هذا سخرية « بالتكنولوجيا » وجعلها هزاة على الامواه . خمس مرات تتردد السخرية بها على لسان حازم والكاتب الفرنسى — الذى نحسب الا مبرر لوجوده سوى الهزء — حتى تضج الصالة بالضحك اخيرا ، اى جدوى في ان نهاجم العلم والتكنولوجيا ؟ .. وفي سبيل اية قيم أخرى بديلة ؟ .. قيم الفروسية والشهامة والبسالة في المنازلة ومجادلة العدو وجها لوجه ؟

انه يحكى عن عنفرة — هذا المشهد الذى اختار كرم مطاوع ان يجعله حكمة المسرحية كلها : « ونضرب (انا وخمصى) حتى ينكسر السيفان معا فيصارعنى .. ويأخذ في منه اصبعى وأخذ أصبعه بمنى .. وأغض عليه ويعض .. وأوشك ان أصرخ من ألمى ، لكنى اعتصم بصبرى ، وأقول لنفسى لن أصرخ من ألمى أبدا ، فلماذا لا يصرخ خمصى ؟ فليصرخ هو من قبلى ، واذا بفريى يصرخ قبلى ثم يميل على قدمى يستعطفنى .. » ثم يخلق تناقضا وهميا بين الانسان والسلاح : « القوة لا تنبع من سيف الرجل ولكن من قلبه .. العبرة ليست في الأسلحة وما تصنع » .

وتكفل له ليلى — التى تسمى نفسها الثورة العربية وقديسة الثورة —
فهيه المخلّف : « لم لم يعد فى وسع كل فضائل الدنيا مقاومة الرذيلة ؟ ..
لم يمسك الشيطان فى أنظاره الشوهاء ميزان الفلك ؟ » ، « ليست العبرة
فى الحرب بما تصنعه الخطة فى أمدائنا أو بالمكيدة ، بل بما تصنعه مناسا
المعتيدة ، بماذا أنتصرت بضع مئات هاهنا ضد آلاف من الروم قديما ؟ ..
لم تكن خطة حرب ومكائد بل بشيء خارق يجعل منا قوة ليست تقاوم ،
بهذا اللهب الخالد فى أعماق أغوار المناضل » ..

يكفى أن نقول هنا لن نتصر ألا اذا أستجبنا لنبيض العصر : اذا لم
نسخر من التكنولوجيا وخطة الحرب وعلم الثورة واذا تخلينا عن المفهوم
البالى للغروبىه التى لا تغنى هنا اليوم شيئا .. واذا تخلينا كذلك عن
تطبيق أخطائنا جميعا على مشجب القدر والزمان الفادر والقواد الأسرار
وشهابتنا التى تجعلنا لا نستطيع أن نضرب عدونا بنفس سلاحه ..
وأخشى ما أخشاه أن تكون دورة الأيام قد دارت فاذا بثورية الأربعينات
لم تعد ثلاثم السبعينات ، واذا بثورية « الأرض » و « من أب مصرى .. »
قد أصبحت اليوم — فى « وطنى عكا » شيئا ضد الثورة ومفهوم العصر !



طوال مشاهدتى لعرض « وطنى عكا » ثم قرائتى للنص بعد ذلك ..
وهذا سؤال ملح : لماذا تحتم أن يكتب عبد الرحمن الشرقاوى مسرحيته
شعرا ؟ لاية ضرورة فنية ؟ .. هل مهمة الشعر فى المسرح أن يصوغ —
على نحو موزون مقفى — الأفكار العادية والكلمات المكرورة ؟ .. أم اننا
سنعود به كى يفجأنا فيطربنا — أو لا يطربنا — بضجيج القوافى المتتابعة
التي تسقط الى السجع والثنية ؟ . أن الصياغة فى بعض مقاطعها تصل
مستوى مدهشا من الثنية والتعثر فى مطاردة القوافى المستعصية ،
وتردد مفردات قاموس الفناه فى أعمال الشرقاوى منذ « مأساة جبيلة »
لم يتجاوزها فيفنيه أو يثريه بمفردات جديدة . دع الآن الخطابية والمباشرة
فلمعها تنتمى الى المسرح أكثر مما تنتمى الى الشعر !

أمثلة قليلة تكفى ، ويمكن لمن شاء أن يراجع مطبوعات ليلى وحازم
ومارسيل بوجه خلاص :

ليلى : « أنا حلطنا ذات يوم أن نعود وأن نعيش كما يعيش الآخرون ،
لا شيء أكثر من حياة الآخرين ، لا شيء أكثر ما كنت أحلم بالنعيم ، ما كان
لى كالأخريات الحق فى حلم السعادة والنعيم .. قد كنت أرجو أن أميش
بساطتى وكرامتى ، لا شيء إلا أن أباوز محتى .. » .

حازم : « قد علمتنا هنا جميعا ضربة الأزة ، وليس لها بعدد رب السموات من دون مجهودكم كاشفة .. » .

على : « وإذا بنسا وكاتنا نلقى الى بحر تلاطم من تحت امواج الظلام .. وتصادمت قواتنا عند المر ، وتشاحن الآتون من منهم ير ، وكاتنا جيش يفر .. » .

مارسيل : « الخيوط الذهبيات الخفيات يحركن المصائر ، والأكاذيب يفلن الضمائر ، الحلو يمتلات بالحصوات ، الأناعى تمددت على كل فرائس هجرته القاتقات ، الضلالات يرتلن نشيد الصلوات » .

ليلى : « أترى هل سمع العالم أصوات فلسطين الجديدة ؟ أترى هل عرف العالم أطفال فلسطين الشهيدة ؟ هكذا يعلن ميلاد فلسطين الجديدة » .

ليلى : « انهم فى كل ذرات التراب ، انهم ملء التماعات الشهاب » .
انى آخر المقطوعة .

هل تكفى هذه النماذج ؟ .. اعتقد انها تمثل الصياغة الشعرية للمسرحية : نثرية ومباشرة وسقوطا الى السجع ، ومطاردة للقائية ، وتكرارا للبهرات .. اختفى ذلك الدفء الذى احببناه فى بعض مونولوجات « مهران » و « الحسين » بل و « مأساة جميلة » .. بهت الصدى فلم يعد باقيا سوى رصف الكلمات !



الدراما فى المسرحية هى الصراع بين جانبين : المقاومين والاسرائيليين أمام العالم الخارجى الممثل بصحفية وكاتب. فى العدد الماضى ناقشنا جانب الاسرائيليين كما تقدمه المسرحية ، وهنا نناقش الجانبين الآخرين : شة محاور متعددة هى حسب اهميتها : علاقة الحب بين أيمى ومقبل والعلاقة بين ليلى ورشيد ، ثم علاقة تكاد نلحها بين حازم وأم رشيد . لكن هذه العلاقات الثلاث ليست سوى «بهرات فنية» يقول من خلالها الكاتب افكاره — أو كلياته — حول قضايا بعينها . وأهم هذه العلاقات هى التى بين أيمى ومقبل . يخلق الكاتب تناقضا وهما حين يكرر مشهدا من رواية لاندريه مالرو « قدر الإنسان » ، فيجعل أيمى تضاجع رجلا أصيب أثناء معركة وكان بحاجة لأن تدفئة بأنفاسها ، ثم تعترف بهذا لمقبل فتدور بينهما « مناظرة » حول معنى الشرف والفضيلة تعكس تناقضا فى شخصية أيمى من ناحية (وهو ليس بالتناقض الوحيد) وفيها متخلفا عند مقبل من الناحية الأخرى . أنه يهبل الأوحال فوق رأسها : « خطراتك ذات الطهر الرائع

كانت تخفى عن قلبى حركات بنى فى مخدع .. هكذا أنتن تمسحن الرجال
الثائرين .. لو أن فتاة فى خنيانا العربية فعلت هذا ما جرؤت أن تهمس
به إلا صارت مزقا مزقا » .. (هل هذا صحيح ؟ ..) والحقيقة أن هذا
الموقف مفتعل وغير مقنع : فأبو حمدان الذى ضاعفته أبهى خرج سلبيا
لم يصب إلا برضوض فى كتفه وفاز بجسدها ، ثم هى فى النهاية تعتذر
للقبل عما فعلته بعد أن يهيل كل الأحوال التى وجدها على لسانه . هذا
كى يقول المؤلف على لسان مقبل : أن كلا منهما ينتهى لحضارة مختلفة وأن
قيمنا نحن ستسود إذا نحن سدنا . فليكن هذا صحيحا .. ولكن : ليست
لدينا قيم أخرى أجدر بأن تسود الى جانب « شرف البنت » ؟

العلاقة الأخرى بين رشيد وليلى لا نعرفها إلا فى كلمات قليلة من
البداية ، لكنها مبرر منى لتحقيق كليشه معين عن الفدائى الذى يقتل بعد
أن يودع حبيبته ويبادلان كلمة الحب للمرة الأولى والأخيرة ، ومن أجل
بكالنية أم الشهيد فى المشهد الأخير وقد استغل كرم مطاوع هذين المشهدين
أفضل استغلال ممكن .

بقى من الشخصيات الهامة أبو حمدان : بنوى من سيناء ، هزاة ،
لا ترتبط قدماه بأى واقع ، ساذج فيها يقول ويعمل ، لا يستطيع أن يقتنص
أو يقتنع أحدا بهذه المشاهد التى يحكيها عن الحرب كثنائها بين بكر وتغلب
فى بادية نجد ، لكنه — رغم هذا كله — استطاع أن يكون عميلا مزدوجا :
ناقض الاسرائيليين بأنه يعمل لحسابهم فى حين أنه يعمل لحساب المقاومين ،
داخل خارج من سيناء الى غزة الى تل أبيب كانه يتمشى بين مضارب
خيايه ، يأتى بصندوق المواد الناسفة ثم يهش العرب بطرف عباعته
فينصرفون وينفجر الصندوق ليقتل ضباط جيش الدفاع وجنوده فى غمضة
عين ، يدخل قلب المعارك واللهب ويخرج ناجيا سلبيا كى يهذى ويهز .
ثم أر مثلا ركب الدور وركبه الدور مثل أحمد الجزيرى وشيخ العرب
أبو حمدان ! .

وبقى لدينا هزاة آخر : كاتب فرنسى قاوم النازيين فى فرنسا ، وجاء
يزور إسرائيل مبهورا بدعائياتها ، مروجا لها فى كتبه حتى أصبح — بفضل
نفوذ الصهاينة الذين يملكون كل شيء — من أشهر الكتاب فى العالم ،
كاريكاتير مزيف لكاتب غريب يتكلم كثيرا عن تلك المصيبة التى أسماها
« التكتولوجيا » لكنه — لفرط رقة قلبه — يرى الاسرائيليين يتجهئون لنسف
قرية عربية بعد أن حكى له حازم حكيتين ظريفتين حتى ضحك وسرى
عنه ، فيثور ضميمه وينضم من ثم ، ومباشرة ، الى جانب المقاومين منذرا

بكشف فظائع إسرائيل للعالم حتى لو أصيبت كتبه بالبوار . تم الأمر والحمد لله : اقتنع هو الآخر ، ولم يعد باقيا أحد غير مقتنع ! .

حسم الصراع في الدراما كلها لصالحنا : رجع الضابط مارسيل الى فرنسا وفر الآخر الى الحرية ، وقتل الباقون من ضباط جيش الدفاع وجنوده في مقابل ثلاثة من المقاومين (لولا تهورهم وانفعاهم الطائش ما قتلوا) والصحفية الأجنبية والكتائب تم تجنيدها لحساب قضيتنا ، والهزيمة رفعت عن اكتافنا ما كنا قد علقناها على مشجب الزمان الفاجر والقادة الأبرار الذين اهدوا النصر لاسرائيل ، وحازم لا زال يحكى عن بروسية منقره ، وليلى لا تزال تقول مونولوجاتها المكرورة ، وام رشيد تبكى أبناها ثم تضرب وأبو همدان حى ليس يموت .

وضع الأستاذ عبد الرحمن الشقراوى القلم ، ونفض يده . لقد صفى حسابه مع قضية المصير : قال كلمته فيها واستراح !



كرم بطاوع منان مسرحى لا أشك في قدراته ولا يشك فيها أحد . وهو يؤكد دائما أنه « مؤلف العرض المسرحى » بمعنى أنه يجعل النص نواته السلبية وقاعدة عمله . ثم يحذف منه أو يعيد ترتيب مشاهدته بحيث يحقق رأيه في الدراما ، والمسرح الشامل ، والمسرح السياسى .. وهى التعبيرات الاثيرة عنده . هن هنا فكرم مسئول مرتين ، أنه ليس مجرد « حرفى » ينقل نصا جاهدا بمجسده حيا على الخشبة ، لكنه يتبناه — نكرا وشكلا — ويعايشه ثم يقدمه مضاء ، مفسرا ، وقد سخر له كل أدواته : الخشبة بمستوياتها المتعددة وعمقتها وسعفتها ، الأضواء بامكانياتها غير المحدودة ، حركة الممثلين — فرادى وتشكيلات وجماعات ، الموسيقى والصوت الانسانى : مغنيا أو منشدا أو مرددا . ألوان اللباب واللوان المستائر تكتيك العرض السينمائى أو السيولويت .. وبعد هذا كله : امكانيات الممثلين الجسدية والصوتية .

كل مفردات لغة المسرح يعرفها كرم ويستخدمها بدرجة ومهارة وقد أستطاع في الموسم الماضى أن يقدم عرضا مبهرًا في « ليلسة مصرع جيفارا » ، لكن « وطنى عكا » جاءت شيئا آخر : حاول كرم أن يضع مفرداته في خدمة عمل مسرحى متوسط ، تنفذ شخصياته الاقتناع والحرارة ، تنفذ صدقتها الفنى من ناحية ولا تستطيع أن تتجاوز واقعها الى الرمز من الناحية الأخرى ، ليس لشعره رفيف الصور الشعرية وتحليتها ، أو موسيقية البناء الداخلى .. بل لموسيقى الغافية كرنين الطفل أو صليل

الصالحات ، ولا شيء يحدث هناك كى تنمو معه الدراما وتتطور : ثرية بكل الإضافات والروافد مكتملة في النهاية ومتعلقة .

تكثف الفصول الثلاثة أن الدراما في هذا العمل — كما وجدها كرم — هي الصراع الواسع بين الجانبين : نراه مرة بعيون أحد طرفيه . ومرة بعيون الطرف الآخر . وثالثة بعيون طرف ثالث مشترك فيه ومثائر به ، ورابعة بعيوننا نحن — جمهور الصالة . ويمكننا أن نستخلص منطلق الفصول الثلاثة على النحو التالي : الفصل الأول : من نحن ، ولماذا هزمنا ؟ الفصل الثاني : من هم ، وكيف نواجههم ؟ الفصل الثالث : المواجهة .. ومن ثم الانتماء .

وحقق كرم نجاحا في إخراج مشاهد لا بد من الإشارة إليها ، سوق غزه والمتكالبون على الشراء منه ، الشخصيات الأخرى المتصارعة حول الكرة أو إنشاء السياسة . قدمهم كرم « مسخرة » لوصح التعبير . أنهم ليسوا كاريكاتير ، لكنهم اقرب الى دمي في مسرح عرائس : في حركاتهم مبالغ مقصودة ، وفي كلماتهم مط وتلون ، وفي ثيابهم تزويق وبهرجة « ماكينات » مجسمة للفتاة والبغائية والتكالب . كذلك استغل العلاقة بين أبيي ومقبل وليلى ورشيد استغلالا جباليا ناجحا : في مشهد العلاقة بين أبيي ومقبل في الفصل الثاني لخص المخرج كل ما على المسرح واقتصره الى ثلاث بقعات ضوئية ، يقف كل من الحبيبين بعيدا عن الآخر ، يتعدان ويقتربان قبل أن يلتقيا ليفترقا كل الى طريق . كان مشهدا معبرا تماما عن فكرة المؤلف : أن كلا منهما ينتهي لعالم مختلف ولن يتقابلا . وعلى العكس حشد كرم إمكانات متعددة كى ينفذ « تكوينا جباليا » بين ليلى ورشيد قبل مقلته . أن هذا المشهد من أرقى ما وصلت اليه حرمة الإخراج المسرحي في بلادنا .. كما الجاته المؤنولوجات الطويلة وجعل الحديث التى لا تتجاوز بل تتقاطع الى استخدام الحركة استخداما خاصا في بعض المشاهد . من بينها حركة حازم وهو يقول مؤنولوجه : « آيه يا تبر صلاح الدين .. » واستخدام المجموعة الكبيرة كلها في المشهد الأخير (لوحة أم الشهيد) لبوحى بالتوقير والصزن ، والفجعية ، والرغبة الدابية في الاستمرار .

أقول : هذه كلها مشاهد نجح كرم في تنفيذها ، كذلك كانت الفقرات الشعرية التى تغنى بصوت بالغ النقاء هو صوت عفاف راضى خاصة في : « وحدائق الزيتون في يافا » . و « صوئى بنك يا قريتى » وأضاف ترديد المثلثين لمقاطع الأغنية الأولى شجنا مطلقا فوق المسرح ، وكانت موسيقى نبال بكير متميزة ومعبرة خاصة تلك المؤثرات التى استخدمها فواصل بين

انباء الهزيمة : مزيج من المارشات العسكرية والصليل الموحى بنابعة مقبلة .

وطبيعى بعد كل ما ذكرنا عن النص أن يسود الأداء ملابح الميلودراما .. فالخطب والسجع .. انخ والشخصيات التى تفقد الصدق والحرارة الانسانيين وتستبدلها بالهتافات والكلمات المكررة لابد أن تشجع على هذا اللون من الأداء لكن بعض الملاحظات هنا ضرورية :

● قدم كرم مطاوع فى هذه المسرحية ممثلة جديدة هى سميرة عبد العزيز فى دور لىلى (وقد سبق لكرم أن قدم محمود ياسين فى الموسم الماضى فاصاب نجاحا ملحوظا) وتقديم الممثلين الجدد عمل يحسب للمخرج دائما لا عليه . بشرط أن يضع فى اعتباره الامكانيات الجسدية والصوتية التى يقدمها الممثل . وقد كانت سميرة — بكياتها الضئيل — (خاصة فى الفصل الثانى وهى تلبس الملابس العادية) وبصوتها المحدود — تؤدى نصا مجهدا مليئا بالجمل الطويلة والخطب أرغمها على أن تلهث وتبذل جهدا غير عادى .. فى غير طائل كثير. أخشى أن أقول أن أداء سميرة كان أضعف شىء فى المشهد بينها وبين رشيد الذى بذل فيه كرم كل هذا الجهد .

● بقدر ما كان أداء حسن عبد الصمد لدور مارسيل حيا وساخنا كان أداء محبوب عزمى لدور يعقوب باهتا ولاترا وعميق هذا من الخدمة : احساسنا بأن الضباط الاسرائيليين يدافعون هنا بمثل هذه الحرارة . ويدافعون عن انفسهم بمثل هذا الفطور !

بقية الممثلين وجدوا ادوارهم وادوها : سميرة ايوب : بسيطة فى ادائها كله ومقنعة فى منولوجها الآخر « حبيبى قتلته الكلمات » ، محب السبع لعب دور حازم فناسبه تماما .. الخطب والميلودراما واداء السبع بحركاته الواسعة وصوته الجهرى .

هذه كل الجوانب فى تجربة « وطنى مكا » من تأليف عبد الرحمن الشراوى ، واخراج كرم مطاوع .

تجربة مخيبة للآمال ، ضعفها الاساسى كامن فى نص متخلف فكريا ومتوسط فنيا ومستسلم للكليشيهات السائدة حول اخطر القضايا . حاول الاخراج أن يرتفع به منسقط معه وحصادنا فى النهاية كلمات عبد الرحمن الشراوى المكررة فى قاموسه الشعري ، ولحلت — مشاهد منفصلة — لمخرج يحاول بعث الحياة فى نص لا حياة فيه ، وعرق انساني يتصبب كل ليلة على خشبة المسرح القومى ، جدير بالاشفاق والمحبة .

.. لأن كرم مطاوع لا يخرج الا ما يقتضيه به ، ولأنه مؤلف العرض المسرحى ، ولأنه مدير المسرح القومى كذلك فهو مسئول ثلاث مرات .

* أضواء المسرح خارج القاهرة *

الملاحظات التالية ليست تبايلات هائلة تصدر من قوالب جاهزة في التفكير والتذوق والحكم ، لكن الذى أملاها هو المشاهدة المتابعة حوالى خمسة عشر عرضاً مسرحياً قدمتها « الثقافة الجماهيرية » خلال الشهرين الأخيرين ، فى محافظات تمتد من قنا جنوباً الى دمياط ودمنهور فى الشمال . هذه الملاحظات — بالتالى — ليست نهائية ولا يمكن أن تكون كذلك : فالواقع هو الذى يجب أن يلهمنا دائماً كيف نعدل أمكاننا بحيث تبقى مواقفنا كما هى ، وإذا لم يطابق الواقع تصورات ما فى رؤسنا فلا يجب أن نشوهه — بالتهويل والتهوين — كى يطابقها ، فالرفض الحقيقى للؤسسات المهزومة لن يكون صحيحاً الا حين تصحبه مراجعة شجاعة للذات والافتكار .



السويس : الكاكى .. والسيوف الخشبية ..

فى السويس : انلام كامل ، والجمهور جيهور مدينة تعيش ليام المعركة ، ليس المسرح هنا طقساً يمارسه أبناء المدينة فى الإسيات ، فلابسو الكاكى يشغلون حتى الصفوف الأولى وليس ثمة من نساء سوى ممرضات المستشفى المقاتلات فى مواقع أمالهن وعلى المسرح مسرحية مفروضة إنها وطنية ونضالية .. الخ أسبها « أبطال بلدنا » من تأليف يعقوب الشارونى ، فازت بجائزة لست أنكرها ، وطبعت ثلاث مرات ، تدور حول أسر المصريين للويس التاسع فى المنصورة ، المخرج (سمر سليمان) يحاول تقليد مخرجى القاهرة فى التلاعب بالأضواء والحركة والمؤثرات ، ويلبس أبطاله ثياباً كرنفالية مضحكة . دوت ترقية السيوف الخشبية لحظة المباراة ، وتهدد جسد على المسرح فارتفع صوت من أقصى الصالة بتعليق ماجن وضع الجمهور كله بالهشك مؤكداً الانفصال الكامل بينه وبين ما يدور على الخشبة : بين جيهور يعيش معركة فى النصف الثانى من القرن العشرين — بكل ما تحمله اليه من وسائل

(*) روز اليوسف ، ٢٦/١/١٩٧٠ .

{ م ١٤ — مساجة للضوء .. }

الدمار — وبين هؤلاء المتبارزين بالسيف الخشبية ، المحاربين بالأحجار والزيت المفلّى ، القطة من أجل الدنانير الذهبية .

دمهور : خيانة وعدالة وحب وانتحار :

في دمنهور : صورة أخرى .. مبنى المحافظة بالغ الاناقة والنظافة ، يناقض مظهره مدينة دمنهور القديمة التي لا تبعد أكثر من دقائق ، وخشبة المسرح واسعة فسيحة « فقد أنشئت أصلا من أجل مرقعة شعبية راقصة » يشغل الصفوف — الأولى — ومعظم الصفوف الخشبية الحديثة بنسائهم وأطفالهم . سهرة مناسبة في المسرح . وهناك تنصب أفكار مصطفى محمود المستهلكة في « الإنسان والظل » من أخراج : ماهر عبد الحميد . مناقشة ، أو محاولة لمناقشة ، كل القضايا التي تشغله من الخيانة الزوجية الى معنى العدالة الى معنى الحب الى فكرة القانون الى فكرة الانتحار الى قضية ان الإنسان محكوم عليه بالحرية .. الخ ، وينتهي من مداعبة هذه القضايا الى النتيجة المنطقية لبيتايزيتيات غارقة في الضباب : ان تقوية الروح هي الملاذ الأخير ! والجمهور المهذب بهور بالكلمات البراقة يدلّقه عليه كاتب مشهور مصدر اليه من القاهرة ، قبل أيضا أنه عالم وأن لديه ميكروسكوبا وتليسكوبا يطيل فيهما النظر حيناً بعد حين !

في قنا : قدم عرض آخر مختلف ، دراما اذاعية أسبها عطا الله . يقال انها عن عطيل لكن المشكلة هي ان عطيل — حين لا يكتبها شكسبير — تتحول الى ميلودراما ساذجة على هذا النحو : عطا الله (عطيل) يتزوج فاطمة (ديدونة) لكن ضاحي (ياجو) يتدخل ليمسد بينهما .. وحاجز اللون يقلب الى حاجز العمر .

ميلودراما ساذجة كما ترى ، فقدت كل اللحم والدم والنفس الحى . الفرق بين عطيل وعطا الله هو تماها الفرق بين شكسبير والاستاذ محمود اساميل جاد !

وجاء المخرج (أميل جرجس) يعكس تصوره لما يجب ان يراه جمهور المحافظات فاستعان بطرب قنا ، وبفرقة الفوازي فيها وباللشدين والموسيقين .. وبكل من هب ونب ومد المخرج يده فوجد . وجاء العرض نموذجيا بمعنى أنه يعكس — أكثر من غيره — فشل الأوهام والتصورات المسبقة المحترقة لجمهور المحافظات والمصالية عليه في الوقت نفسه ونموذجيا كذلك من حيث غوغاليته ورينيه الأجوف : هؤلاء نحن قدمنا شكسبير العظيم لجمهور المحافظات !

أريمون : المظهر من هنا والحقيقة من هناك :

قرية أريمون : تبعد عن مدينة كفر الشيخ حوالى سبعة كيلو مترات .
فى جرن القرية الى يسار أبراج الحمام والى يمين بيوتها كانت خشبة
المسرح . خشبة مسرح حقيقية لها مستويات ومصاطب ولسان يمتد نحو
الجمهور ، وعلى « ثلث » امتدت صفوفها قليلة تعد السادة القادمون من
القاهرة ومن المحافظة ووراءهم جلس الفلاحون .. الجمهور الحقيقى
الذى من أجله يقام هذا العرض . ثم عرضت مسرحية « الهلايت » وهى
مسرحية جنيدة لحمود دياب ، فكانت تجربة نموذجية لمحاولة أصابة نجاح
شكلى أو مظهرى .. دع عنك كلمات المخرج الذى لا زال يبحث عن رمز
الحياة منذ الفراعنة !

تستحق هذه التجربة وقفة أطول لأن مؤلفها يرتبط به حديث أحيانا
حول « مسرح الفلاحين » ، ولأن مخرجها أحمد عبد الهادى اختار لها هذا
الشكل ، جرن القرية والهوية « المفترضة » للساير . ماذا بعد ؟ ..
يدور الصراع فى مسرحية دياب بين جاعتين : الهلايت والسادة ، وكلتا
الجاعتين — كل فى موقعه فوق الكراسى أو تحت الأقدام — ينتظر الشاير
الذى تأخر مجيئه . دفعا للسلام وتسليية للسادة يقترح أحدهم أن يلعب
واحد من الهلايت نور العدة ويلتزم الجميع بتنفيذ ما يقول . ماذا سيعمل
الهلايت حين يصبح سيدا حاكما ؟ .. يجمع حوله الهلايت وبعد أن
تملئ بطونهم بالطعام تبدأ الدراما فى الحركة بعد جهود طويلة فتجتمع
دائرة الهلايت متجهة بالسخط والغضب نحو رأس السادة وسيد القرية
الذى يقتصب كل شئ فيها ، يتوتر الموقف ويرتفع صوت بالعنف ، لكن
ضمير القرية يرفض العنف (وهو ممثل فى رجل هامس لا تسمح له كلمة
إلا من طريق ابنه لكنه يتكلم فى النهاية . هو بديل الشيخ يونس فى أعمال
دياب الأولى) ، ويأتى الشاعر فلا يابه له أحد . لعبة « ليالى الحصاد »
مرة أخرى : يتداخل اللعب والجد ، التمثيل والحقيقة ، وبحق اللقاء
بين شكلى المسرح على الخشبة .

هذه الشخصيات من القرية نعم .. تلك اللهجة والكلمات كذلك ،
لكن لا شئ أكثر . أن الهلايت بعد أن يتجمعوا لا يطالبون برمح الاستغلال
منهم قدر ما تنحصر مطالبهم فى حق الكلام ، حق التعبير .. ثم يزوغ
محمود دياب من مفهوم الثورة الجماعية ضد المستغل ويحصرها داخل
نطاق الشرف الفردى « اقتصاب الفتيات » بمعناه الضيق .. لماذا يضع
دياب النار بديل الثورة ؟

على مستوى آخر قد يكون التعقيد المصاحب لشكل المسرحية مبتعا

لجمهور الف المسرح ، لكن : هل هو كذلك عند جمهور الفلاحين الוותوف وراء الجالسين يتابعون العرض عن بعد ؟ يبقى هذا السؤال عندى بغير جواب ..

ان هذه التجربة جديرة بالملاحظة لمعرفة دباب (المفترضة) بالفلاحين من ناحية وللشكل الذى اختاره المخرج من الناحية الأخرى ، وقى امتقادی أن هذا العمل لو كان أبسط من حيث الشكل ، أوضح من حيث الفكر ، ولو حرص المخرج على مزيد من البساطة فى استخدام المستويات والأضواء ، ولو وجد حلا لمشكلة الجالسين والواقفين فى الساحة لكانت تجربة نموذجية لما يجب أن يقدم فى عروض القرى .

الفيوم : هذه تجربة جديدة ومثيرة :

الفيوم : مدينة لم تعرف النشاط المسرحى . واحة معزولة ، أطرافها أرض تتخللها رمال الصحراء . إمكانياتها قليلة ومفرقتها المسرحية متواضعة ومؤلف العرض هو مخرجه كذلك : بور سميدى لم يحترف المسرح أو يتخرج من « معهد الفنون » العظيم هجر أسرته الى مكان ما وجاء يعمل فى الفيوم بهذه الإمكانيات القليلة لكنه استطاع أن يقدم عرضا مثيرا وجديرا بالناقشة .

« ولدنا من جديد » عرض فنى وساخن اختار فيه المؤلف والمخرج (السيد طليب) أن يتابع ثلاثة خطوط متوازية : عائلة فلسطينية مقاومة ، والفدائيين الأربعة الذين قاموا بعملية مطار جنيف ، وهكايه سرحان بشارة . وجعل من بعد هذا كله شخصية فدائى : راوية ومعلق . منشدد دائما شعر درويش والقاسم وتوفيق زياد . وينتهى العرض بمقتل بعض الاسرائيليين على المسرح وتشييد استمرار المقاومة .

هى صورة بدائية تعكس فهم مؤلف العرض ومخرجه للمسرح التسجيلى . واقله صورة بدائية لأن المؤلف لم يستطيع أن يقوم بعملية « انتقاء » ضرورية لما يقال وما لا يقال فاكنتى بأن نقل أخبار الصحف انبوية من الخطين : سرحان والفدائيين الأربعة ، وقدم فى الخط الثالث كتيبيه « الأسرة الفلسطينية التى تعيش فى الخيام لكنها تعلم . ومن الناحية الأخرى أعاقته الميلودراما المائعة فى الأداء .

لكننى اعتقد أنها تجربة هامة رغم ما يشوبها من قصور . فهذا الشكل : شكل الخطوط المتوازية لا الدراما التقليدية التى تنمو وتتطور حتى الإكتمال والمتابعة التسجيلية لبعض الوقائع والأحداث ذات

الدلالة ، وتقديم ما هو واقع مع ما هو محتمل ، وأحاطة هذا كله باطار من الشعر ، اعتقد أن هذا شكل ملائم لتقديم أعمال عن المقاومة وغيرها من قضايا الواقع الساخن .

ونظرة الى جهور هذا العرض كانت كافية للقطع بأنه مستجيب لهذه التجربة متعاطف مع الفدائيين ، كاره للعدو ، متفهم لما يقال من شعر يملأه بالحماس . نجح العرض في أن يشد الجهور اليه ويربطه به حتى النهاية . وإذا كان الجهور جاثيا هالما في التجربة المسرحية فهو هنا أكثر أهمية . وأعترف بأنني كنت منزعجا في مواقف كثيرة من العرض للبلودراما في التاليف والاداء وبعض الأفكار المخلوطة . لكن حساسة الجهور كانت ردا على انزعاجي ، وأحسست لحظة بأن ميوننا — نحن المهتمين بالمسرح في العاصمة — مشدودة دائما نحو ما يجري على الخشبة ، وأفكارنا مشغولة بمطابقته على ما في رؤوسنا من مقاييس للعمل المسرحي . مديرين ظهورنا — في كل الأحوال — لجهور العرض .

أن عرض « ولدنا من جديد » مثير للأسئلة والتساؤل . ولعله يثير أهم الأسئلة المتعلقة بمسرح الاتقاليم .

ديباط : لماذا نضحك مع ميخائيل رومان :

في ديباط بور سميدى آخر ، استطاع أن يجيب اشتات من بقى من فرقة ديباط المسرحية بعد أحداث كثيرة ، بهذه الإمكانيات البشرية ، وبإمكانيات مادية قليلة استطاع عباس أحمد أن يقدم عرضا جيدا لمسرحية قديمة من أعمال ميخائيل رومان هي « الليلة نضحك » .

لماذا ميخائيل رومان ، ولماذا الليلة نضحك بالذات ؟ لم أجد عند مخرج العرض سوى أجابة واحدة هي أنه كان مهتما باخراج هذا العمل من قبل .. لكن الأهم هو أن يبدأ المسرح نشاطه من جديد . والعرض الذي قدمه المخرج كان عرضا جيدا تحسن جهده وراء كل شيء : الاضاءة والحركة والمستويات المختلفة ، وإمكانيات متوسطة من الممثلين . ليس بينهم موهبة متألقة ، لكن الجهد والدراسة يمكن أن يجعلنا من بعضهم ممثلين على مستوى طيب من الفهم والاداء .

بنها : عروض كثيرة .. وجدوى قليلة ! :

بنها أقرب مواسم المحافظة الى القاهرة . لهذا قدمت ثلاثة عروض في أقل من شهرين : ٢٧ يا بلد من تأليف وحيد حامد وجسر العودة من تأليف

طه سعيد ، وكلاهما من أخراج عبد الغفار عودة ، ثم « بدلة ذهب »
لؤلؤى بنها على عبد المنعم ومحمود السبكي وإخراج مدح طنطاوى .

التجربتان الأولى والثانية متوسطتان تأليفا ومرضا . تقترب الأولى
من « المفتش العام » فتلقى صبه إصلاح كل شيء على المسؤولين لتؤكد —
نقط — أن الناس « يخالون ولا يستحون » .. كان الفصل الأول خادما
حين لمس بعض المشاكل الحقيقية في القرية وأشار إليها .. لكنه حين
بدأ يجرى التحول في طبيعة كل المؤسسات تعلقا بزيارة الوزير المرتقبة ..
عرفنا النهاية .

أما الثانية فمسرحة من المقاومة كذلك لكنها تجسد — على نحو
كاريكاتورى — كل الآفات اللاصقة بهذا النوع من الكتابة من المقاومة ،
ويجعلها المؤلف — حسب اللعبة المغرية — في صورة مسرح داخل مسرح ،
ويقول عنها أنها مسرح تسجيلي ما دامت تروى معلومات معادة لا يمكن
أن تضيف فيها أو أحساسا جديدا : من وعد بلفور وقيام إسرائيل ، وتردد
مجموعة من الفدائيين اشعار شعراء الأرض المحتلة ..

أخرج المسرحيتين عبد الغفار عودة ، فجاء إخراجها عاديا ومتوسطا،
وتبهر العرضان بشيء واحد : تلك الرقصات المبهولة على عجل ولهوجه
(خاصة رقصة المقاومين في المسرحية الثانية) ، والمقحبة على العمل
نفسه دون ضرورة إلا أنهم المخرج — الذى يفترض مسدقه — لجمهور
المحافظة .

« بدلة ذهب » هي العمل الرابع الذى يقدم لهذين المؤلفين من بنها
لكنه ليس أفضل أعمالهما . والبدلة الذهب هي رمز الابهان بالخرافة
والطمم بالفراء عن طريق غير العمل وبذل الجهد ، أنها: رمز الاستسلام
للتفكير بمعناه المادى والمعنوى كذلك ، وقد صاغها المؤلفان نائنازيا رقيقة
تقوم على الطم بمقدم الأميرة التى تتجسد مع كاهنها وحاشيتها في مشهد
خرائى ساحر . لكن الضنف الرئيسى في المسرحية هو خططها الفكرى
وترددها بين أن نبض في أدانة الغيبىات حتى النهاية أو تسبدل نوما من
التفكير الغيبى بنوع آخر . هذه المسرحية اذا أعيدت صياغة انكارها
الرئيسية بإحكام ووضوح أكثر لكائنات مرضا من العروض الماثمة تماها
لجمهور المدن الصغيرة في الأقاليم .

● يستحق منى هناء عبد الفتاح اعتذارا خاصا عن عدم متابعتى
لتجربته في تقديم « ملك القطن » في كفر مششا (دنشواى) ، لكن ما كتبه
عنها الزملاء يشير لانها تجربة جديرة بالتقدير .



وقبل أن نناقش أية ملاحظات قد تثيرها تجربة هذه العروض يجب أن نسجل جذارتها بالاهتمام والمتابعة التي لا تهدف للكشف عن أوجه النقص والقصور قدر ما تتعاطف مع هذا الجهد الذى يبذلُه شبَّان متحمسون للمسرح بإمكانيات قليلة وبمناصر بشرية معظمهم من الهواة الذين لا يعيشون ظروفًا ملائمة لتسمية الإبداع .

انتقال المسرح إلى جماهير الأقاليم واتعة ثقافية وحضارية لا شك في أهميتها لكن السؤال الرئيسى هو : ماذا نقدم لهذا الجمهور ؟ .. ليست هناك أجابة جاهزة أو حل سحرى ، لكن بعض المؤشرات قد تكون عملية ومفيدة :

عوامل كثيرة تتحكم في اختيار النصوص ، ولا يكاد مخرجو الأقاليم — بين التقيت بهم وناقشتهم — يجمعون على فهم موحد أو متقارب لوظيفة المسرح في الأقاليم . كانت تجربة كتاب القاهرة في الأقاليم — كما تجسدت في عروض : الإنسان والظل ، والليلة نضك ، وإبطال بلدنا ليست مشجعة . لمصطفى محمود ليس كاتبًا مسرحيًا وإن أدار الحوار بين الشخصيات وإبطال بلدنا مسرحية محدودة القيمة ، لا تلائم جمهورًا يعيش معركة يومية ، أما الليلة نضك فهي ليست أفضل أعمال ميخائيل رومان ولا تقول — في نهاية الأمر — سوى فكرة محدودة : الزوجة لن يراها ، وأنذل هم الذين وضعوا الحدود بين البشر .. وإذا أضفنا إلى ذلك « الخلط بين المفاهيم » الذى يميز كثيرًا من أعمال ميخائيل التى ينتهى إليها هذا العمل ، وتعقيدها الشكلى — من حيث هى أيضًا مسرح داخل مسرح — لا يفتنا مدى ضالة ما يستطيع مشاهد المحافظة أن يلتقطه من هذا العمل .

ومن حيث تقديم هذه النصوص فقد كان واضحًا أن المخرجين الذين قدموها (ونضيف إليهم مدوح طنطاوى في بنها وأميل جرجس في قنا) متأثرون بأساليب مخرجى القاهرة ، ووقعوا — من ثم — في هذا الاشكال : أن الإمكانيات المتاحة — بشرية ومادية — لا تكفى للدخول في منافسة مع الأعمال التى يقدمها مخرجو القاهرة بإمكانياتهم ومبطلهم وهذه المنافسة — بالتالى — في غير صالحهم .

على مخرجى الأقاليم أن يتحرروا من أساليب التنفيذ التقليدية ، ويخوضوا المغامرة البنية بفكر مفتوح ، حريص على الموازنة بين ما تقدمه إمكانيات العمل الأتلىبى من ناحية وضرورة أن تصل كل كلمة في النص إلى المتفرج في أقصى مكان العرض . لا حاجة بهم للخزاف والبهرجات

التشكيلية واللونية . يكفيهم أن يقدموا عروضاً بسيطة واضحة الكلمات والرسالة .

والقول بأننا يجب أن نقدم لجمهور المحافظات أمهالاً تنال مشاكلهم وواقع حياتهم قول لا يمكن قبوله كمسألة تون نقاش . والا أصبح هذا القول شعاعاً يختفى وراءه من ردىء ، يقول مضموناً سطحياً ومباشراً . . لا لشيء إلا لأنه يقدم مشاكل الزراعة أو أبناء السواحل أو نقد المؤسسات القائمة في القرية والمدينة الصغيرة . القاعدة الواسعة التي يمكن أن تتحرك خلالها هي : أن يكون النص بسيطاً من حيث الشكل ، واضحاً من حيث الفكر ، يحل مضموناً تقديمياً يهم الجمهور أن يعيه ويتعرف إليه مقدماً من خلال عرض مبتع يعتمد أساساً على الكلمة والمثل . واضافات حربية تلبلة .

أما المثلون العاملون بفرق الأقاليم « خاصة العنصر انساني منهم » يستحقون إشادة خاصة : أنهم يبذلون جهداً كبيراً في ظروف غير ملائمة لنمو الإبداع الفني . والاهتمام المنظم بهذه العناصر البشرية من حيث اعداد الدراسات لهم ، وتيسير سبل القراءة والفهم والمناقشة والمتابعة كليل بأن يخلق من بعضهم طاقات فنية قادرة يمكن أن تقدم دفعا مهما نحو استنبات الفن المسرحي في المحافظات . ولعل الخطوة الأولى في هذا الاتجاه هي العمل على حل مشاكل المخرجين الذين لحسست بأنهم جميعاً يعملون وميوتهم متجهة الى العاصمة ، يطلبون منها العون .

على عائق الثقافة الجماهيرية ، والمسئولين فيها ، يقع هذا العبء الضخم : عبء استنبات المسرح في الأقاليم . والخطوة الأولى قد اتخذت بالفعل ، فافتتحت الدور المسرحية وبدأ جمهور الأقاليم يستشعر دفء انتقال الفن المسرحي اليهم ومن حقنا اليوم أن نأمل في أن يحتضن الجمهور هذا الفن ، ويعمل على تاصيله وإشاعته . والتعاون الخلاق بين أجهزة الثقافة الجماهيرية والحكم المحلي ، ومتابعة التجربة بحرص وحب والامانة من أخطائها الواقعية والمحتملة ، والعمل على توجيهها في الطريق أصبح كليل بأن يجعل في كل محافظة من محافظاتنا بؤرة إشعاع مسرحي وثقافي . . بالفعل لا بالقول .

● ثورة الزنج ●

تتويجات شعرية على حتمية الثورة واستمرارها (✽)

« ثورة الزنج » هي المسرحية الأولى التي يقدمها المسرح للشاعر الفلسطيني معين بسيسو . وقد عرفنا معين شاعرا في أهم أعماله « فلسطين في القلب ، ١٩٦٥ » ، « الأشجار تبوت واقفة ، ١٩٦٦ » ، بالإضافة الى قصائده الأخيرة : « قصائد على زجاج النوافذ ، طيسور الخافى — ١٩٦٩ » . من هنا فالنظرة الى عالم معين بسيسو الشعري ضرورية ومفيدة قبل أن نتناول مسرحيته ، فمن خلال هذا العالم نستطيع أن نلتهم — على نحو أفضل — دلالات رموزه وصوره الشعرية وبنائاته لعمله المسرحي بوجه عام .

في أعماله الأخيرة يبدو معين وقد حقق قدرا من النضج لم يتوفر لمجموعته الأولى والقصائد التي سبقتها ، خفتت الخطابية والمباشرة التي كانت تميز قصائده وأصبح الشاعر يعبر من خلال الصورة الشعرية المركبة أكثر مما يعبر باللفظة المفردة أو الصورة البسيطة ، ازدادت رموزه ثراء والعلاقة بينها تنوعا وتعقيدا ، وعرفت قصائده الأخيرة نوعا من البناء الدرامي تهلل في اختيار الشخصيات ومعايشتها من الداخل ، ثم التعبير الشعري عن عالمها المستقل المرتبط بعالم الواقع ، وتتل هذا بنوع خاص في قصائد « الكراسي الثلاثة » من مجموعته الأخيرة « الأشجار تبوت واقفة » وفي قصيدته الطويلة « يوميات ملقن مسرح » . ففي قصائد مثل : « من أوراق أبي ذر الغفاري » و « أحلام عبد الله بن المقفع » و « الحجاج والفيلسوف الأخرس » يقترب معين من عالم المسرح الشعري ، حين يخلق شخصياته من جديد ، معبرا من خلال رؤية هذه الشخصية عما كانت تقول غنائياته من قبل .

والصراع ملحم رئيسي في عالم معين بسيسو . وشعره يعكس برعوز

هذا الصراع وصوره : الصراع بين السلاطين والأجراء ، بين القاهرةين والمقهورين ، بين الوجوه الزائفة والوجوه الحقيقية ، بين الحيوانات المتوحشة والطيور البريئة . وفي هذا الصراع دائما ينتصر المقلب والناهب ، ينتصر الزيف والكذب ، لكنه انتصار مرهون بحركة أشمل منه تستطيع ان تحتويه وتتجاوزها كذلك :

تتلقت حين قلت للأسد
تموت أيها الملك
تموت حين تسقط اليمامة الزرقاء
في الشرك
تملاً عينيك النمل ، يغمد الوند
تسحب بالحبال ، يغلغون
باب ذلك العرين بالحجر
تفرس في أحشائها
أفصائها وتنتحر .
تموت بمدك الشجر ..
معزرة بولاي .. أننا بشر
ننوح كالجهام ، نلبس السواد
ثم يطلع القمر
ويملأ الزئير من جديد قلبنا
ويسقط المطر .

(أحلام عبد الله بن المقفع — الأشجار تموت واقفة !)

في هذا الصراع تلعب الكلمة دوراً رئيسياً . الكلمة الصادقة طمعة خنجر أو طلقة رصاص . وخيانة الشعر هي خيانة الثورة ، وهي تزييف لتاريخها كذلك . وما أبشع هؤلاء الشعراء الذين يتلونون ويفسرون الاقنعة ، أحصى لنا معين عدداً كبيراً من اقنعتهم ، ومن أجلهم خصص قصائد « الكراسي الثلاثة » من مجموعته الأخيرة ، وصحبته خيانتهم حتى آخر قصائده المنشورة :

« ونخاستنا عبر كل القرون
يبدل جلداً وحائراً
يناديه في ليالي السهاد الطويلة شامر
يطارد شامر
ويملأ بخلة شامر
ويقتل شامر » ..

(طيور المنافي — الهلال — فبراير ١٩٦٩) .

أن هذه الصور تتواتر دائماً في عالم معين بيسيسو : الشاعر الخائن
والثائر الذي تخطى عن ثورته ، وهذا المثخن بدائماً بين الأبيض والأسود .
وانت في عالمه لابد أن تختار : إما أن تكون مع المصلوبين والثوار والشعراء
الصانقين ، والزنج وفلاحى بوليفيا والبلايل والقمر واليمام والمطر وأبى
ذر الفغاري وعمر المختار وسبارتاكوس ومبار بن ياسر و (عبد الله)
ابن محمد والمنتبى ، أو تكون في صف الخصيان والنخاسين والكلاب
والشعراء نوى الأفعنة وعثمان (يذاه تقطعان أرض الله وهو خاشع
يرتل القرآن) ومعاوية والحجاج بن يوسف والنصابين والجراد والغريبان
والعناكب وقطة جيفارا — فالصراع ممتد ليشمل كل المستويات : الفردى
والاجتماعى والعالمى والإنسانى كذلك ، ولا خلاص الا بالثورة . لا خلاص
بالحب أو الموت أو اليأس الكامل . الخلاص بالثورة — الفعل والثورة
— الكلمة . في الثورة تتحقق كل إمكانيات الثائر ويظل خائن الثورة يسمى
وينزف خومه وجراحاته ، وحين يتحتم أن تسقط مقتولا وينتصرا قبوسمك
أن تفنى : السيف نديمك ونطعمك تحت الرأس ، لأن الثائر لا يلقى ثورته ،
والشاعر لا يبيع جبهته . وحين يصبح الصمت موتاً فما أجدى أن تقولها
وموت . لا مهادنة ولا حلول تأخذ من كل شيء بطرف ، فما أكثر ما يتخفى
أعداء الثورة في صفوف الثوار ، وما أسهل أن يتلون الشاعر بعد أن يبيع
كلماته ، وما أكثر الصور التى يتخذها الثائر الذى تخطى عن الثورة :

السيف انكسر وما ضاجع غمدين

مت بين الجبلين

لم تشعل نارين ولم تسلك دربين

لم تطرق بابين

طائر كالميت في كهك

ما غرس المنقار بكين .

(الوجه الآخر للشجرة . الأشجار تموت واقفة)

ورؤية الصراع هذه تشمل ملمحا هاما في عالم معين بيسيسو هو
الأحساس بالغربة . فهو يعبر في قصائده الأولى (خاصة مجومة فلسطين
في القلب) عن لون واحد من الغربة : غربة الفلسطينى بعيداً عن وطنه ،
لكن هذا الأحساس سيذوب بعد ذلك في أحساس أخطر أقسى وأكثر
رحابة : غربة الوجه الحقيقى بين الوجوه الزائفة ، غربة الكلمة الصادقة
بين طوفان الكلمات الكاذبة ، غربة الثائر الحقيقى بين الخونة والسياسة
والنخاسين والمنسولين .

على كل مستويات الصراع ثمة متهور يبحث — خلال الثورة — عن خلاصه من القهر . الصراع دائم ومتجدد ، لكن نتيجه ليست جامدة أو نهائية أو واقعة في أسر تفاؤل ساذج أو تشاؤم عمى . الأبيض مطارد دائما كغزال تغفوه كلاب الصيد ، قد تدركه (وهي تدركه بالفعل في معظم الأحيان) ، لكن غزالا آخر لابد سيجيء لا تدركه كلاب الصيد :

استقط كالتهم البيضاء
استقط كالتهم السوداء
كن أن شئت زجاجا
أو أن شئت جليدا
لن تصبح أبدا علجا ورخام
ستذوب
والسكين يصدرى ستذوب
لست المتهم وراء القفص
ولكنى آثم الآن

(تصائد على زجاج النوافذ . الهلال ، يناير ١٩٦٩)



وثورة الزنج هي ثورة هؤلاء العبيد والأحرار في جنوب العراق (البصرة وما حولها) في القرن الثالث للهجرة . ورغم أنها من أهم الحركات الثورية التي مر بها التاريخ العربي ، إلا أن « الرأي العام » بالنسبة لها لا زال يستند في معظمه إلى ما كتبه مؤرخو الدولة العباسية (والطبري بوجه خاص) . وماذا يمكن أن نتوقع من مؤرخي الدولة حين يؤرخون لانتفاضة موجهة ضد النظام القائم ؟ .. لكنها لم تكن مجرد انتفاضة هيئة أو تهرود محدود من تلك التي ظل « الخوارج » يقومون بها منذ النصف الثاني للقرن الأول الهجري ، فتوجه اليهم الدولة المركزية بعض جيوشها فتقضى عليها . أقول : أم تكن ثورة الزنج كذلك لكنها هددت النظام القائم في بغداد تهديدا خطيرا وكشفت الوجه البراق من تناقضات عميقة بين طبقة كبار الملاك والمستفيدين من الحكم من ناحية وعبيد الأرض والعاملين فيها من الناحية الأخرى . ويهنا أن نؤكد مرة أخرى أنها لم تكن ثورة عبيد ضد الرق بقدر ما كانت ثورة من يعملون ولا يملكون ضد مالكي الأرض وأصحاب الإنتاج ، اشترك فيها العبيد والأحرار ، الموالى والعرب جنباً لجنب . ولم تكن تقتضى على بنائها عدة سنوات حتى أصبحت للثائرين دولة قائمة بذاتها ، ولم تستطع الدولة العباسية أن تقضى على الثورة إلا بعد حرب دامية استمرت سنوات طويلة (من ٢٥٥ الى ٢٧٠ هـ — ٨٦٩ — ٨٨٣ م) ، وبعد أن حشدت كل إمكانياتها المادية والبشرية ضدها . وتميزت الثورة بالعنف والحمية من الجانبين ، واستخدمت الدولة كل

الوسائل المتاحة لتصفية الثورة : الترغيب والترهيب ، النذل والتخويف
ثم الشراسة الطاغية في القتل والتفكيك .

حتى الدراسات القليلة التي نشرت مؤخرا عن هذه الثورة (والتي
جندنا عنها الاستاذ عبد الجليل حسن في دراسة قيمة نشرها بمجلة
« الكاتب » — يوليو ١٩٦٥) لم تسلم كذلك من وصف قائد الثورة
بالانتهازية والمغامرة والبحث عن المجد . من بين هذه الدراسات ما كتبه
الدكتور طه حسين بعنوان « ثورتان » (ألوان . ص ١٦٤ — ١٨٧)
وإدار فيها مقارنة بين ثورة الزنج من ناحية وثورة العبيد التي قادها
سبارتاكوس في روما من الناحية الأخرى ، وأخطأ اسم قائد الثورة فأسماه
عبد الله بن محمد ، في حين تذكره المراجع المعتمدة كلها على بن محمد .
والذي حدث أن مؤلف مسرحيتنا تابع الدكتور طه في خطئه فأسى بطله
عبد الله بن محمد ! .

سواء كان اسمه عبد الله أو عليا ، فجوهره التاريخي أنه قائد ثورة
من أخطر الثورات التي مر بها تاريخ العرب . ثورة باحثة عن الخلاص
للبهوتين والمذل للظلمين والحرية للأرقاء ، وأجهها جهاز الدولة
بشراسة حتى قضى عليها لكنها تركت آثارا خطيرة على الواقع العربي ،
لم يكد ينقضي عامان على أخباها حتى أثبتت ثورة أخرى في العراق نفسه
.. في الكوفة هذه المرة ، هي ثورة القرامطة التي اتسعت لتشمل مناطق
متباعدة من العالم العربي .

وثورة الزنج هي الغناع الأول الذي استعصره المؤلف .



أول ما يطالعا على المسرح هو صندوق الدنيا . فلتفترج . وما
سنراه الآن هو عملية تزيف للتاريخ يشترك فيه الرجل — النيكز ،
والرجل — الفسالة . الخلاف بينهما هو أن أحدهما يريد أن يستخدم
نوعا واحدا من الجبر (الأخير — بكل دلالاته) في حين يرى الآخر أن
تتعدد الألوان . فاللون الواحد يقتل — في النهاية — صاحبه . ويقترح الأول
تصوير وجه فلسطين فيعارضه الآخر كذلك .. لم لا يصوران وجهها قديما
وليكن وجه عبد الله بن محمد . وحين يقترح الأول تصوير وجه فلسطين
تدخل المرأة « لماذا وجهي أنا يا قتلة ؟ .. وجهي لسوح زجاج بكسر كل
صباح .. أنا في واجهة متاجرهم مانيكان فلسطين » وحين يقترح الثاني
الوجه القديم يخل عبد الله « الدم والخبز ومنقى والسيف بيني وبينكم
يا قتلة » .

يرفض الرجل الفسالة اقتراح زميله . ويشرع في تصوير وجه فلسطين . هذا وجه فلسطين كما نراه : بقرة حلوب الى يسار المسرح يحلبها ثلاثة عرب في أزياء مختلفة ، الى اليمين هندی عربي مصلوب يستجدي باسمه شحاذ ، رجل يلبس مايوها يتجر بالفلسطينيين العاملين بمختلف المهن ، بائع عاديات يبيع رماد المحترقين في دير ياسين جنباً لجنب مقبض سيف من حطين ، وشعرات من ذيل جواد صلاح الدين . يدخل عبد الله بن محمد ليكتشف التطابق بين ما يراه الآن وما عاشه في القرن الثالث : لابس المايوه هو النحاس ، والشحاذ هو من كان يتاجر بجلود الزنج ، والرجل الفسالة هو قواد المعتد ومدرّب جواريه ، والتركز مورد الشعراء الى بلبه ، والفلسطينيون داخل القفص هم الزنج ، وعبد الله بن محمد هو المسيح يدخل المعبّد يطيح بأبناء الأفاعى الذين حولوا بيت أبيه الى مكان تجارة ودعارة . ويفتح أبواب القفص أمام الزنج — الفلسطينيين :

انطلقوا الآن ..

كونوا ما شئتم

زنجاً في القرن الثالث للهجرة

أو زنجاً في القرن العشرين

ان عليكم ان تطلقوا الآن

ليس هناك عصر للثورة

ليس هناك قرن للثورة

لا يستأذن عبد قيصره كي يشعل ثورة .



نحن على مقامنا في الصلاة متهمون — يقول لنا صاحب صندوق الدنيا — كلنا مفسول ومصبوغ ، وأمامنا مستويات ثلاثة ستتحرك الدراما الشعرية من واحدها للآخر :

المستوى الأول : الكومبارس الذي تبرد على تعليمات المخرج .

المستوى الثاني : عبد الله بن محمد وزنج البصرة .

المستوى الثالث : وجه فلسطين والمحاولات الدائمة لتثويبه والإبقاء عليه ممزقا مثاقرا .

وفي هذا المشهد تتطابق المستويات الثلاثة ، وعملية التزييف التي نعيها الآن ونراها على المسرح لأبد قد حدثت من قبل ، قام بها وراقو البصرة في القرن الثالث للهجرة ، والمستفيدون هم المستفيدون . أين نقف نحن من هذه القضية ؟ قضية الكومبارس المتبرد ، وعبد الله بن محمد ، والناظر الفلسطيني ؟ ..



المرأة التي ظهرت بوجه فلسطين تظهر الآن في وجه وطفاء ، جارية
المعتد التي أحبت عبد الله بن محمد ، وبينهما زنجى مطروح قد مزقت
ظهره السياط ، تضيد له وطفاء جراحه ثم تحبله الى فراش عبد الله ،
ومبد الله يشاغل : متى تثبت أسنان الجرح .. « أن علينا أن نفعل شيئا ،
نقد طفحت يا وطفاء الكأس — لكن لم تطفح كأس الزنج وكأس البصرة
بعد » . يدخل المخرج — الفسالة يهنيء كويارسه على أداء دوره ، لكن
عبد الله يتهمسك بالاستمرار فيه ويطرد المخرج .. « لن يخرج أحد بعد
الآن لنا » . وهو الآن في البصرة ينتظر الثورة :

صار الزلزال امرأة
مخدعها كومة قش في البصرة
صار الزلزال امرأة
ومشيقي الزلزال هو الثورة
الأرض الهرمة لتزئج .. ترتعش
كى تنهض في يدها السيف .

● هذه أسباب ثورة زنج البصرة : الثهر الاجتماعي أولا . لقد أصبح
سيف الفتح هو العظمة تلقى للسمع ، وهو يطرق كى يصنع منه لحريم
المعتد الخاتم والخلخال . والمهانة التي يلقيها الأرقاء والمستضعفون .
حين يصير السوط هو المحراث .. يفتح أخدودا في الظهر أو الصدر ..
لا بد من الثورة — لا بد أن تزرع بذور الدم . لكن رجلا واحدا لا يستطيع
شيئا ، لا بد أن يتجمع المتهورون جميعا كى تثبت أسنان الجرح .

ويلسان عبد الله بن محمد ينطق الثائر من فلسطين : لن يؤلف أو
يخرج لنا أحد بعد اليوم . ولا وصاية لأحد على الثورة إلا أصحابها .

عبد الله ووظفاء في دارهما ، وهو ينتظر مجيء صديقه وربيق
كفاحه البحراني . وطفاء خائفة على عبد الله ورفاقه والطفل في أحشائها .
عبد الله لم يعد يخاف شيئا : فقد خاف طويلا حتى أصبح لا يخاف شيئا .
خاف نطع المعتد فلم لا يصنع منه الآن نعالا للزنج ؟ .. ووظفاء تعرف
خوفا من نوع آخر : خوف الجارية الطفلة تلقى على سرير السلطان ..
« قدماها تسترقان السمع من الخوف » لكن هذه النطفة في أحشائها هي
ثيرة الحب ، ثيرة رجل أرادته هي ، ولم يدنعهما أحد لبابه . ثيرة رجل
قوى وقادر . وكم القوا من قبل في أحشائها بالوحل ، وكم أجهضوها ! .

ويأتى البحراني ليحكى لعبد الله مزيدا من بشامة جند المعتد
وأصحاب الأرض في تهر الثائرين : تحفقت المياه من ثغرة غفل عنها أحد

العبيد فجعلوا من جسده سدا لها . وحين صرخ بعض رفاقه من هول ما يرونه غلوا أيديهم ووضعوه في قرب ومع كل منهم شعبان أو طائر جارح وألقوا بهم في المستنقع ..

عبد الله : انا نطفو يا بحراني الآن
وعلينا أن نلقى بالمرساة
لكن .. أين .. أين ؟ ..

من خلف حائط الدار يبدو أراجوز يحل في إحدى يديه كيس نقود وفي الأخرى الرأس المقطوع . الذهب والدم . عليكم أن تختاروا يا زنج البصرة : مشر نخلات وكيس من الذهب لمن يطيع .. والرأس المقطوع لمن يثور ، يتقدم عبد الله ، يقطع بسيفه حبل الرأس ويتقدم ليواجهها باختياره : قد اختار الرأس المقطوع .

وتقوم الثورة . تشتعل الثورة . حين يتحرر المتهور من الخوف ، حين لا يبقى لديه سوى اغلاله ليضربها مستعطيها الثورة كل شيء ، وقد اختار عبد الله الرأس المقطوع . أخذ المؤلف من مادة التاريخ شخصية « البحراني » وتفاصيل المشهد الذي يرويه عن فرس العبيد في الطين والقائم أحياه في المستنقع ، وأضاف من عنده إلى شخصية وطفاء ماضيها (الحقيقي أو المتوهم) كجارية للمعتد ، أخذت تمرا حتى مرت عبد الله وأحبته . وحين تتحدث وطفاء عن القوا في أحشائها بالوحل فهي تبعد عن هذا المستوى لتزداد اقترابا من المستوى الثالث : فكم التقى في أحشاء النورة الفلسطينية بالوحل ، وكما امتلات بطنها بالحصل الكاذب ، وكما أجهضت ، حتى وجدت أخيرا نطفة الميلاد الحقيقي من رجل تحبه ويريدها . من حقنا الآن — ومن واجبتنا — أن نحنو على طفل وطفاء .. ثمرة الحب والثورة الحقيقية .. لا المزايدة أو الامتلاء الكاذب .

ويظلم المسرح بعد الفصل الأول .



بداية الفصل الثاني تردنا مرة أخرى إلى المستوى الأول : الرجل — الخسلة ثائر على زميله لأنه لم يختر سوى عبد الله بن محمد فأوقعه هذا في مأزق — ترد الكوبارس جميعا ولم يبق منهم واحد . الرجل التيكز يتنرح — خلاصا من هذا المأزق — أن يشرعوا في خلق عديد من عبد الله ابن محمد ، ويطلقون في البصرة والأهوار فيختار الزنج أي عبد الله يختارون . فيجيبه الآخر بأن البصرة سقطت في أيدي الزنج ، وعليهم إذا شاقوا أن يمضوا إليهم أن يقيموا خيط الدم . ثم ينخل صاحب صندوق الدنيا فيقول عن عبد الله بن محمد أنه كان عبدا ثم أحب ، وحين العبد

يحب فهو يصبح نائرا ، كان الناس جميعا يقولون نعم ، وقال عبد الله
لا . ثم نرى عبد الله وسط الحلبة تحاصره الرياح ، ورؤوس أصحابه
ورنانه وأعلامهم معلقة فوق الحراب . هزمت الثورة ولم يبق سوى
عبد الله وحده . ثار عبد الله — كما يقول لنا في مونولوجه — لأن الثورة
كانت حتما :

كان على أقدام الزنج العريانة
أن تترك آثارا فوق بساط المعتد
ترصعه بالوجل
حين يكون هنالك يا عبد الله بن محمد
رجل واحد ، رجل يملك كل الدنيا
لا بد وأن تحمل كل خلاخيل امرائك ..
أقراط امرائك ، لا بد وأن تحمل عظمك .. لحبك
أن تحمل أغلالك للحداد
كى يطرقها لك سيفا

وتبدو وطفاء وقد كور الحبل بطنها . أن طائر عبد الله في أحشائها
لكنه لم يحل اليه عودا من قش ، أبا عبد الله فقد ألقى لطفله سيفا ،
شاء أن يبنى له عشا في نافذة المعتد نفسه ، لكنه الآن قد أيثن — والحراب
تحاصره — أن الثورة والعرش لا يلتقيان على مائدة واحدة ، وأن الثورة :

ليست أبدا تلك الفرة
تتدلى من فرع الشجرة
تقطفها قبل يد السلطان الجائر
يد ثائر .. يعلم أن يصبح سلطانا آخر .

ويتساءل عبد الله : ماذا سوف يخط الوراقون ببغداد عن عبد الله
ابن محمد ؟ .. وعلى المسرح تتجسد أجابة السؤال : الرجل — الفسالة
— المخرج — المدرس يبدو وسط تلاميذه وهم يرددون وراءه : يسقط
عبد الله بن محمد . تعود وطفاء لتسأل عبد الله ماذا سيسمى ابنه ،
فيجيبها بأن الذين سيحيئون هم الذين سيعطونه اسمه ، وهم حتما
سيحيئون ، فالتاريخ مستمر ، والزمن سيظل يلد المعتد ، والمعتد يلد
الزنج ، والزنج يلدون عبد الله بن محمد ، وتخرج وطفاء لتتد وبيقى
عبد الله ليموت بعد أن قطع خشب صليبه أحد الزنج ، وسيرفعه على
الصليب أحد الزنج ، ويدق المسمار بكفيه أحد الزنج كذلك . وتتسانس

وطفاء : هل هذا هو قدر الثورة ؟ .. أن تمضي كغزال يجد في أثرها كلاب الصيد ؟ .. ثم يدخل المدرس — المخرج شامتا بعبد الله . ألم يكن الأفضل أن يبقى مطيعا له يلعب الدور الذي يحدده له ؟ .. ها هو الآن سيقلى مصيره ، وستنكس أعلامه ، ووطفاء تبذل سرر المشاق وقد ضاجعت المعتد وفي الصباح أمر بقتلها ، ويشير الى جنازة تتقدم أمامها . ينهار عبد الله حين يحس بأن كل قلاعه قد انهارت ، لكن وطفاء تبدو متألقة في عمق المسرح وراء الجنازة تصرخ فيه : كذاب هذا النعش على الاكتاف وجنازتهم كذابة :

وطفاؤك لن تتجدد فوق سرير القطة
لن تصبح تلك النحلة تمتص رحيق جراحك
كي يقطنه أعداء الثورة عسلا ..

لكنها ستظل عبر العصور ، يحل طائرها حبة تمع من طاحون البصرة .. ليلقيها في طاحون القرن العشرين .



في هذين المشهدين فكرتان هامتان : الأولى هي هزيمة الثورة لأن الثائر كان طامحا الى الحكم ، والثانية هي استمرار الثورة — مطلة في رمزها — عبر العصور . هزيمة الثورة تبدو للنظرة الأولى أثرا مما لحق بتاريخ عبد الله بن محمد ، أو علي بن محمد قائد الزنج ، فحتى مؤلفنا هنا لم يبرئه من شهوة الحكم ، ورغبته أن تسبق يده يد المعتد الى الثورة . قد يكون هذا صحيحا من حيث أن قائد الثورة أنسان في نهاية الأمر ، ولكن ما نعرفه عن علي بن محمد ، ورفضه أن يساوم ، وموقفه حين شك فيه جماعة من أتباعه الذين لا يعرفون العربية ووطنوا أنه سيسلمهم الى المعتد ، أقول أن هذا الموقف لا يشير — بما يكفي — لأن نلصق به شهوة الحكم . وقد يكون مؤلفنا قد كلف نفسه مالا يلزم حين شاء أن يجعل رغبة عبد الله في الحكم « سقطته » التي لأبد أن يقتل في سبيلها . لكنني أفضل أن أفسر هذا الموقف تفسيراً ينطلق من هوم واقع الثورة المعاصرة في العالم : فلا شك في أن طبيعة النضال ضد قوى القهر الإمبريالي تختلف في الدول الاشتراكية عنها في مجتمعات الغرب عنها في دول العالم الثالث (التي تخلصت من هذا القهر نفسه أو لا زالت تسعى للخلاص منه) . في الأولى : بناء المجتمع الاشتراكي في الداخل ، ومهدد المعونة والدعم للشعوب التي تناضل الإمبريالية داخل الحدود التي لا تخل بالتوازن بين القوتين الرئيسيتين في عالمنا ، وفي مجتمعات الغرب — التي أصبحت النظم فيها تتسع لكل شيء حتى للفاشيين بالاشتراكية — فإن طبيعة انصدام تأخذ شكل الصراع الفكري أو الثقافي الهاديء ، وتتركز حول

الانتراب من قضايا الشعوب : في الجزائر ثم فيتنام ثم أمريكا اللاتينية وأفريقيا ثم الشعب الفلسطيني . أما المثقف — المناضل في العالم الثالث فهو يواجه مازقا ، وعليه أن يختار بين احتمالات ثلاثة : أن يبقى مرتبط بقيم مجتمعه المختلفة والتي تجذبه دوما نحو القاع ، وفي هذا هلاكه كيثقف ومناضل على السواء ، أو يتزق بين أن يقبل عمليا كل ما يرفضه على مستوى الفكر ، يبقى الاختيار الثالث وهو الاختيار التراجيدي لهذا العصر . ما دام يعيش في مجتمع لم تنهيا ظروفه الموضوعية لانفاج الثورة ، وما دام لا يستطيع أن يبقى قاعدا بانتظارها ، وما دامت طبيعة الثورة العالمية الآن أن تتمدد مواقعها وتتبادل في جبهة واحدة ، وما دامت كل الكليات قليت ولم يبق جديد يضاف . . فقد تحتم أن يمضي الى الصدام المباشر بقوى العدوان والقهر حيث تكون . هذا ما فعله كثيرون وحققه جبنارا على اكمل وجه ، فبلغ بدراما تطهر انسان العالم الثالث قمتها : أن تكون في الكفة الأخرى حياته نفسها ، فهو حين رفض كرسى الحكم في كوبا وأنطلق يرمى نيتة الثورة في بوليفيا انها كان يفرض اضطراب النائر — حتى لو كان بسبيل تطبيق الثورة — للمناورة واستخدام الطرق الجانبية والانزلاق المتتالي والحتي نحو التنازلات وانصاف الحلول .

إذا صح هذا التفسير — واعتقد أنه صحيح — فإن خلط المؤلف كامن في أنه لا يكفى تفسيراً لهزيمة ثورة ، لكنه يكفى لايضاح سبيل الخلاص بالثورة أمام لرد أو جماعة ، ويبقى تفسير هزيمة الثورة كائنا في الظروف الموضوعية وعناصر الواقع الذي اثرزها . وما أوقع معين بسيسو في هذا الخلط — في تقديري — هو اختلاط صورة النائر عنده بنبأذج متعدده : بعضها من عهد الله بن محمد وبعضها من جبنارا وبعضها من المسيح وبعضها من واقع الثورة الفلسطينية المعاصرة ! .

الفكرة الثانية هي فكرة استمرار الثورة . الثورة مستمرة نعم . عبر كل العصور نعم ، لكن في تعبير معين عن استمرارها — على لسان عبد الله بن محمد — ما يوحى برؤية ميكانيكية لحركة التاريخ :

سيظل الزمن يلد
ولاجل لا يطبه الا الله
يلد المعتد بلهر الله
وسيلد المعتد الزنج
وسيلد الزنج
اكثر من عبد الله بن محمد

أن التعبير هنا لا يوحى بحتمية استمرار الثورة قدر ما يوحى برؤية

ميكانيكية لحركتها ، وربما كان مرجع سوء الفهم هنا هو استخدام رمز
المعتمد بأمر الله ليشمل كل ما يمكن أن يتيح الظروف الموضوعية لقيام
الثورة .



يعود إلينا في المشهد الثالث — صاحب صندوق الدنيا ، فيؤكد لنا
بدوره حقيقتين : أنك أن تقتل الشاثر فهو لابد سينهض ثانية من خلف
التراس ، والثانية هي أن وطفاء قد عبرت كل جسور عذاب الحبلى ولم
تلد بعد . وتدخل المشهد شخصية جديدة هو الطبيب . ويدور حوار بينه
وبين الرجل الغسالة يقترح فيه هذا الأخير على الطبيب أن يقوم بأجهاضها
.. ففى يده المشرط . لكن الطبيب يرفض أن يحولها الى قديسة ، ويقترح
أجهاضها بالكيميا ، ويقترح أحضار وطفاء من القرن الثالث لأجهاضها .
أن هذا الطبيب مهم فيها بيدو لنا . فهو يمارس نوعا من السلطة الآمرة
على الرجل — الغسالة الذى يأمر بكل شئ ، وهو يضع على وجهه قناعا
لا يرفعه ، وحين يسأله الغسالة : لم لم يرفع قناعه ولو مرة يرد الطبيب
بأنه يكفيه أن يرى يديه . فما حاجته لوجهه ؟ ..

المشهد التالى هو محاولة أجهاض وطفاء . فى زنزانة ضيقة تقبع
وطفاء وبداها موثقتان ، وزنجى يجلد قرية مدلاة من سقف الزنزانة
(تعبيراً من محاولة الأجهاض) ، لكن وطفاء تعرف فيه وجه الزنجى الذى
ضمدت جراحه يوماً فى البصرة . ويتعرف عليها الزنجى بدوره ، فيطلق
سراحها ، ويقترح عليها أن يعود بها للقرن الثالث ، فهو لا يعرف أحدا
فى القرن العشرين .. لكن وطفاء تجيبه :

لا بد وأن الد هنا
فى هذا القرن
لا أدرى أين
تكن هذا الطفل بأحشائى
سيقود خطاى ..

وفى مونولوجها التالى تعود وطفاء لوجه الثورة الفلسطينية ، تنتظر
هؤلاء الذين سيجيئون ، وقد خبأت لهم فى صدرها سبيبا من القرن
الثالث :

وكدحت طوال الدهر
ونزت العرق على كل رصيف أبيض أو أسود
وحملت حقيبتى الملعونة
مير مطارات العالم

مير موانى هذا العالم
ولد السياف بصدرى
لكنهم سوف يجيئون
خبأت لهم فى صدرى سينا
خبأت لهم قنبلة فى صدرى .. أمشاط رصاص
وأصابيح دينابيت .

المشهد الآخر فى ساحة واحدة رصت بها صلبان عشرة ، يحمل
كل صليب قناع وجه عبد الله بن محمد ، وطفاء قد نجاها المخاض .
لكنها حائرة : أى صليب من هؤلاء يحمل وجه عبد الله ، ونناجيه أن يهبط
من فوق صليبه ليشهد ميلاد ابنه . لن يعطيه أسما وعليا وجواز سفر ..
ويرد عليها صوت عبد الله : لن يعطيه أحد أسما أو عليا ، هو سيختار
لنفسه أسما وعليا ، « وجواز السفر الملقوب هو الصدر الملقوب » ، وهو
أيضا من سيجمع هذى الصلبان العشرة ، وحين تتجمع :

هزى جذع صليبي تساقط
منه القماط للطفل وتفتح كالزهرة
فى خشب صليبي أسمه
وطفاء : من سيجمعها من ؟ ..
يد من تمتد تجمع هذى الأشلاء ؟ ..

أن يد عبد الله بن محمد كانت معجزته ، وأيدي الزنج كانت معجزة
القرن الثالث ، ونحن الجالسون فى الصلاة البنا تتوجه وطفاء ، مجعدة ،
فى آلام المخاض ، تريد أن تهب الحياة لطفل الثورة . ماذا ننتظر ؟ .. لا
معجزة فوق المسرح فلنمد إليها أيدينا الآن .

ويظلم المسرح ..

وتكتمل رسالة المسرحية على هذا النحو : محاولات الإجهاض
والتشويه مستمرة لا تزال ، والثورة موزعة القوى فوق صلبان متعددة ،
أقلها صادق وأكثرها كاذب ، والميلاد الحقيقي ينتظر أن تتحد هذه القوى :
الفلسطينية والعربية والعالمية جميعا . لكن هذا لن يحدث ونحن جلوس
منى مقاعدنا ناهمين ببرادة مزيفة . كلنا مصبوغ ومتهم ، وكلنا مسئول
عن عمل شيء فى سبيل توحيد. هذه الأشلاء الممزقة كى يولد طفل الثورة ..
مكتمل الخلقة وموهور البدن .

لا يمكن تلخيص عمل فنى دون أن يفقد الكثير ، ولعمل المسرحية الشعرية أن تفقد أكثر من سواها ، فهى تقوم على معاشنة تجربة كثيرة الظلال والتفاصيل ، لكن التلخيص السابق كان يهدف لمحاولة تبين العالم البكرى الموازى للمسرحية من خلال التعرف على أهم تفاصيلها . وإذا كنا متفقين على أن المسرحية الشعرية لا يجب أن نحاسبها بمقاييس مسرحية النثر فنروح نتكلم عن الحكمة والشخصية والحدث ، فان هذا يعنى أن للمسرحية الشعرية مالمها الذى يجب أن يكون متسقاً ومتكاملاً وله أنظومه الخاص الذى تتحدد فيه « علامات » هى ليست علامات الحدث وتطوره بقدر ما هى علامات الشخصية من حيث هى رمز ، والموقف من حيث هو بناء شعرى . بمباراة أخرى .. أن الشخصية فى المسرحية الشعرية ناجحة لا بقدر ما هى واتمية — بالفعل أو بالإمكان — ولكن بقدر ما هى مؤثرة بحضورها وبدورها فى هذا البناء الشعرى الذى يجب أن يعكس — فى نهاية الأمر — تجربة إنسانية عميقة تحلنا على المشاركة فيها لا بما تحمل من متعة بسيطة ممثلة فى الحكمة وتطور الحدث .. الخ ولكن بالمتعة الأعمق والأغنى ممثلة فى النفاذ الى هذا العالم الذى تخلقه فى وجدان الملتقى من خلال التباين والتشوع .. والصراع كذلك .

حسب هذا الفهم ، وفى ضوء التلخيص السابق يمكننا أن نثبت بعض الملاحظات :

● أن المشهد الأول ليس مجرد فاتحة تقليدية لكنه يهدف لأن يكون تأخيصة درامياً للمسرحية كلها ، نتعرف من خلاله على المستويات الثلاثة التى ستتقبل الدراما من أحدها الى الآخر . هذا التركيز الذى حاوله المؤلف فى المشهد الأول أفقدناه فى معظم المشاهد التالية ، فتورة الكومبارس على دوره ورفضه الاستمرار فى أدائه أصبح مفهوماً لنا من هذا المشهد الأول ، ولم تكن ثمة ضرورة للعودة اليه بعد ذلك فى مطلع الفصل الثانى . كذلك المشهد الخاص بصاحب صندوق الدنيا فى المشهد الثالث من الفصل الثانى ، قد عرفنا من قبل أن يقول لنا شيئاً — أن الفورة مستمرة ، وأن وطءاء قد عبرت بحلها كل السنوات وكل القرون ، ولم تكن بحاجة لتطبيق هنا مرة أخرى . وأستخدم مثل هذا الرمز (بديل الكورس الذى يروى الأحداث ويعلق عليها) كان بحاجة لمزيد من العناية ، عليه أن يضيف لنا جديداً فى كل مرة يبدو فيها أمامنا ، وهذا الذى يضيفه يجب أن يكون فى موضعه من تطور الدراما كلها . لكنه فى هذا المشهد الثالث — وبمعد أن عرفنا من وطءاء ماضيهما الذى تحدثت عنه كجارية من جوارى المعتبد — يأتى ليقول لنا حكايته عن حب عبد الله بن محمد لوطفاء .. « وآه حين العبد يحب . يصبح فائر .. يصبح عبد الله بن محمد » . كل هذا تزيد

لا يمرر — منى — له . فأسباب ثورة الزنج — بقدر ما يظلمهم عبد الله ويعبر عنهم — لم تكن بحاجة الى هذا التفصيل الذى يرد — فى نهاية الامر — الى خلط المؤلف الذى سبق ان اشرنا اليه بين الناصر والمغرد .

● من حق المؤلف ان يلغى بعد الزمن تماها ، فلا أحد يطالبه بان يلتزم شيئا خارج اطار رؤيته هو ، لكن من حق المقترح أيضا ان يستطيع متابعة العرض دون ان يتشتت . وقد كان فى بناء المسرحية وتتابع مشاهداتها ما يدمو لمثل هذا التشتت ، فليسنا نعرف على وجه اليقين : هل المسرحية اطلالة بعين القرن الثالث الى ما يحدث فى القرن العشرين او العكس ، فهذا التداخل والتخارج بين المستويات الثلاثة التى اشرنا اليها فى البداية لا يعبر عن انتظام عالم واحد بقدر ما يدمو للتشتت بين العالمين بمستوياتهما الثلاثة واضرب لذلك مثالا واحدا فقط : عودة الرجل الفسالة والرجل التيكز مرة أخرى الى الظهور فى المشهد الاول من الفصل الثانى . لم يكن ثمة مبرر لظهورهما هنا ، وكان يمكن اختصار هذا المشهد واضافته الى الحوار الذى يدور بين الرجل الفسالة والطبيب المقنع فى المشهد الثالث .

● يقطع حوار عبد الله وطفاء مشهد ظهور المخرج — المدرس — وسط تلاميذه ، وهم يرددون الهتاف بسقوط عبد الله بن محمد . ان هذا المشهد يقطع مونولوج عبد الله من اجل ان يقدم كاريكاتيرا مجسدا هو اجابة السؤال الذى يطلقه عبد الله : « ماذا سوف يخط الوراقون ببغداد » ، وليس هذا تجسيدا دراميا بقدر ما هو كاريكاتير لا يضيف اليها شيئا جديدا . . . فليست اظن أحدا لا يستطيع ان يعرف اجابة السؤال فى هذه المرحلة من تقدم الدراما . ولتفلسف الأسباب تقريبا يبدو لنا مشهد الطبيب الذى يقترح اجهاض وطفاء مجرد تجسيد غير مقنع لفكرة مقنعة : هى المحاولات المتكررة لاجهاض الثورة . لقد كان المؤلف يلح الحاحا من اجل إبراز أفكار قد وضعت من قبل . . . ولم تعد ثمة حاجة لإبرازها على هذا النحو .

● المسرحية كلها تنويعات وتلوينات شعرية على فكرة الثورة . هذه هى فى نهاية الامر (ولن يتسع المقام هنا لرد الصور الشعرية الى اصولها فى عالم الشاعر ، لكن القارئ المتابع يستطيع ان يفيد من هذه الملاحظة : عن ثورة الكومبارس راجع يوميات ملقن مسرح ، عن وجه فلسطين راجع القصائد على زجاج النوافذ ، عن أسباب الثورة والاختيار بين الذهب أو الرأس المقطوع راجع : من أوراق أبى ذر الشفارى ، عن انصليب ورموزه راجع : كأس الخل ، لصوص الصليبان ، عن تزيف التاريخ راجع كل القصائد الخاصة بخيانة الشعراء فى « فلسطين فى القلب » والاشجار

تموت وافئة ») من هنا كنت أفضل أن يكون فكر المؤلف أكثر وضوحا فيما يمتعق بهفوم الثورة ، وخاصة هذا الخلط الذى أشرت اليه بين فكرتى الفائر والفررد ، ومشهد الصلبان الآخر — على اهبيته الفائقة — يساهم فى تأكيد هذا الخلط ، فعبد الله بن محمد لا نتقبله نحن كمفررد فررد ثساء أن يبحث عن خلاصه ، لكننا نقبله من حيث هو رمز الثورة وقائدها ، من حيث هو « صاحب الزنج » كما تردد اسمه عبر السنين .



قبل أن نتناول العرض الذى قدمه الأستاذ تبيل الألفى يجب أن نشير الى بعض الملابس التى سبقت تقديمه والتى تمس أخلاقيات العمل المسرحى وتقاليدته قبل أن تمس فنيته . هذه الملابس التى يصفها الأستاذ نبيل فى تقديمه للعرض بأنها « صغيرة فى جوهرها وضحلة فى معنيتها . » ، لكنها فى الحقيقة ليست كذلك . فلبدة شهرين كاملين (ديسمبر ويناير) كانت البروفات تتقدم على أساس أن تلعب وطفاء سهير المرشدى أمام عبد الله غيث ، وتردد أيضا اسم مخرج المسرحية كممثل بديل . وبعد هذين الشهرين — لأسباب غير معلنة — بدأت محسنة لوفيق بروفات دورها . وانتهى الموقف — كما هو معروف — بانسحاب سهير وبقاء محسنة وحدها فى دور البطولة .

وليس لهذا الموقف عندى سوى تفسير واحد : أن مخرج المسرحية — بما له من نفوذ فى مؤسسة المسرح — كان يهدف لتحقيق نزوة صغيرة : هى أن يلعب بنفسه دور عبد الله بن محمد . لكنه فيما يبدو كان يخاف التجربة . ويخشى أن يأخذ الدور كاملا على عاتقه ، فتحتم بالتالى أن يجد هذا الحل المبقرى : ممثلان لكل دور من أدوار المسرحية ، وأعلن هذا بالفعل ولا زال مثبتا فى البرنامج المطبوع . وأود أن أقول ملاحظة عابرة هنا : أن هذا ترف لا تتحمله الحركة المسرحية الآن التى يجب عليها بالفعل — لو شاعت أن تلعب دورها فى حياتنا على نحو أكثر جدية وفعالية — أن تتبنى الشعار « عروض كثيرة بتكاليف قليلة » ، وأود أن أسأل سؤالا عابرا كذلك : هل يمكن أن تتوفر هذه الإمكانيات كلها لمخرج آخر ، حتى لو دتمه الى ذلك ضرورات فنية أكثر إلحاحا ؟ . ثم : لماذا رفع اسم سهير المرشدى من إعلانات المسرحية كلها كمبلة للدور الأول ولم يرفع اسم نبيل الألفى كذلك ؟ . وللحقيقة فقد أتيح لى أن أشهد بروفة كاملة أقتها سهير المرشدى أداء جيدا . قبل افتتاح المسرحية بحوالى أسبوعين ، دون أضادة أو مؤثرات . لا داعى لمقارنة لا ضرورة لها . فسيبقى هناك دائما أن هذا الممثل أو ذاك قد يستطيع أن يلعب الدور نفسه على نحو أفضل . . لكن القضية هنا هى احترام الجهد الإنسانى وأرساء تقاليد نظيفة للعمل الفنى أولا وقبل كل شيء .



المسرحية الشعرية — خاصة اذا كانت مختلطة في بنائها الفني على هذا النحو — بحاجة الى أن يضع الأخراج مفردات لغة المسرح كلها في خدمة الكلمة والممثل ، دون بهرجة أو زخارف شكلية أو إضافات لا تخدم انهدف الاصلى : التعرف على العالم الشعري الذى تخلقه المسرحية ومعاشيته ، لكننى أحسست أن الأستاذ نبيل الاللى قد بذل جهدا كبيرا في أخراج هذا العمل . . لكنه جهد في غير موضعه . فقد صمم الفنان التشكيلى الأستاذ عمر النجدي ديكورات المسرحية . . ديكورات جميلة في ذاتها نعم ، لكنها تبقى لوحات معزولة لا علاقة بينها وبين الكلمة التى يجب أن يسفر لها كل شيء . وأختار نبيل الاللى أن يستخدم ديكورات ضخمة تنقل على عربات « شاريوهات » من الكواليس الى الخشبة وبعد كل مشهد تخفت الأضواء في المسرح ، ويدخل مجال المسرح — في ثياب موحدة معدة على اتساق مع ثياب أبطال المسرحية — لينفخوا عجلات المشهد الجديد ويخرجوا ديكور المشهد القديم ، وتصبح هذا التفسير دائما شجة لا يمكن تلافيها : مبررا إضافيا للتشتت .

استطاع نبيل تقديم لوحات جبالية منفذة تنفيذًا حرفيا جيدا : الأضواء تتناغم مع ألوان الثياب ، وحركة الممثلين منسقة مع تغيرات الأضواء ، حتى اتق التفاصيل كانت منسقة ومتناغمة حسب قيم تشكيلية محسوبة ، لم تقلت من عين المخرج المدقق زخارف مرسومة على « صندوق الدنيا » ، أو وشى على ثياب ممثل يؤدي دورا ثانويا . كل هذه العناية بالتفاصيل وحدها لا تغنى شيئا كثيرا . كان نبيل الاللى — في أراحه لهذا العمل — يترجم المشاهد المكتوبة في النص ترجمة جمالية تقف عند الشكل ولا تتجاوزهُ نحو مضمون العمل ، فتفسره وتضيئه ، وتعمل على إبراز هذا التلخارج والدداخل بين المستويات الثلاثة التى تنقل الدراما من أحدها للآخر ، وقد كان هذا ما يمكن أن يصنعه المخرج من أجل تقديم هذا النص المركب وبدل أن ينفذه هذا التنفيذ الجبالى المحكم : تمثالا جيد الصنع لا ينبض بالحياة ، لقد كان مشهد الصليبان الأخير بالغ الأبهار من حيث تصميمه وإضافته وحركة وطفاء خلاله ، لكننى أحسست به يباعد بينى وبين فهم مضمون المشهد ، ويبعد الى ذاكرتنا مشهد الصليبان على شاطئ البحر في « سبارتاكوس » ، قد يكون هذا مقصودا وقد لا يكون ، لكن المؤلف يتحمل قدرا من المسئولية في هذا المشهد بالذات ، ففكرة الصليب التى تتوارر دائما في أعماله هى التى حثت تنفيذ المشهد على هذا النحو ، وكثت اتوقع من مخرج « مخضرم » مثل نبيل الاللى (وهذا وصله لنفسه) أن يضع خبرته في خدمة النص بأن يقدمه خلوا من التناقض لكن اهتمامه بالجانب الجمالى من العرض وحده هو ما جعله لا يلتفت لشيء آخر . وكان الديكور — يقطعه الثقيلة — مابلا في تضيق حركة الممثلين وازدحام

المسرح بحيث كانوا يشغلون دأئها المصفا الأمامية المستقلة .. لضرورة فنية — كما فى مونولوج وطفاء الآخر ، وتوجه صاحب صندوق الدنيا بالحديث الى الصالة فى الفصلين الأول والثانى — ودون ضرورة كذلك مثل الرجل — التركز فى الفصل الأول . ومن أبسط المشاهد — من حيث التنفيذ — مشهد وطفاء والزنجى فى الزنزانة ، لأن الديكور كان بسيطا ، موحيا ، وفى خدمة الكلمة (بصرف النظر عن أهمية المشهد نفسه) على العكس لم يستطع تنفيذ مشهد الأراجوز — فى نهاية الفصل الأول — أن يقدم تأثيره المطلوب كائلا .. فمن المفروض أن يمتشق عبد الله سيفه ويتطع به حبل الرأس المقطوع ويرفعه بين يديه متقدما نحو الجمهور ينهى اختياره : « اخترنا الرأس المقطوع » ، لكن تسليم الرأس اليه يدا بيد أضغف من المشهد وياعد بينه وبين تأثيره الكابل .

وكانت النتيجة النهائية : لوحات تشكيلية جميلة مستقلة من النص ، فى إيقاع لا يخدم العمل كله ولا يؤدى الى فهمه على وجهه الصحيح : فقد كان العمل بحاجة لإيقاع أسرع من حيث مشاهدته المتتابعة ، ومن حيث مضمونه الذى يرفع كلمة الثورة .

وأنتطبع الأداء بطابع أداء « المونولوجات » المستقلة التى لا يربط بينها فهم موحد ووضح هذا فيما يتعلق بالبطلين الرئيسين : محسنة توفيق (وطفاء) وعبد الله غيث (عبد الله) ، وإذا كان الأداء يبدو مبتعا فأنه ليس مقنعا بنفس القدر ، كانت « الصنعة » هى الغالبة عليه ، ولولا تمكن عبد الله ومحسنة من الأحساس بالشعر وتلوين الصوت لفقدنا أثنى ما فى العرض : كانا يتألفان فى لحظات تمثيلية لا ينتظمها خيط واحد .

ويستحق بقية ممثلى العرض تحية خاصة (عبد العزيز أبو الليل وحسن شفيق بوجه خاص) فقد حاول كل منهم أن يجعل من دوره — رغم كل شئ — أفضل ما يمكنه .. وبقي تشتت المعنى العام للعرض وإيقاعه البطيء مسئولية المخرج والمؤلف فى المقام الأول .

انتبهوا .. النار في غصن الزيتون (*)

لا يهضم أحد عينيهِ أو يشيح بوجهه . هذه المسألة تخصكم . هذه قضيتكم التي تعنيكم في المقام الأول : قضية فلسطين . هي على التحديد ليست قضية فلسطين بل قضية التأثير الفلسطيني ، هذا الوجه المشرق للإنسان العربي تلحم خطاه بخطى الثورة في كل مكان من العالم ، لكنه ليس هابطاً من السماء بمعجزة أو منقفاً من قلب الأرض ، انه ابن المخاض الطويل للسنين الدامية من وعد بلفور الى قيام اسرائيل الى هزيمة حزيران ، ابن المخيمات وطحن الأعاشة والاحتقار يتخفى وراء صدقات الحسين ، والقهر والضياع شعباً بلا أرض واستنزاف الجهد والقتل الجماعي . الإجابة الوحيدة على السؤال : أين كان الفلسطينيون حين صامت أرضهم ؟ وإذا كانوا صادقين فلماذا لا يستردونها ؟

واختار الفريد فرج ان يقدم هذه القضية في شكل المسرح التسجيلي الذي يستمعي بكل وسائل العرض : الدراما والغناء والرقص والمسرح السحري ، وجمع مادته من كل المصادر المتاحة : المخطوطات المؤتقة والأحصاءات والشهادات الواقعية وأقوال قادة المؤسسة العسكرية ومن ساندوا قيام اسرائيل ، ليقدّم لنا كل الأسس التي يتحتم بعدها أن نحدد مواقفنا لكنه لا يقف عند هذا الحد بل يتجاوزها الى الحث والتحرير وأثاره الفكر والشعور ودموة جبهوره للالتفاف حول موقف واحد بعد ان عرض قضيته بحيث لا يبقى أمامه اختيار آخر .

هكذا يقدم الفريد فرج نموذجاً لاستخدام شكل من أكثر الأشكال المسرحية حداثة وطواعية للتعبير عن قضايا العصر . فسنوات قليلة هي التي انتفضت منذ قدم الكاتب الألماني بوكهورت أول مسرحية تسجيلية في ١٩٦٣ ، وكانت مسرحيته تعرض جرائم النازيين من خلال تقديم نماذج واقعية من الملفات والوثائق ، وتوالت بعدها أعمال في نفس الاتجاه لبقية

المجموعة من الكتاب الألمان — ومن أشهرهم بيتر فايس ومسرحيته المثيرة « مارا — صاد » — وتجاوز هذا الشكل حدود ألمانيا شرقا وغربا واستطاع خلال سنوات قليلة أن يفرض وجوده الى جانب الأشكال المسرحية المعاصرة . وقد أعاد الشكل التسجيلي من الاتجاهات التعليمية والملمحة — خاصة عند بسكتوروبريخت — لكنه استطاع أن يتجاوزهما ، فيأخذ من كل منهما أدوات يطويعها لخدمة هدف آخر : أخذ من المسرح الملحمي قدرته على تجريد الزمان والمكان ، لكنه رفض جفاف المسرح التعليمي وخلّصه من الخيال الإنساني الذي يميز كل من عظيم ، ورفض كذلك أن يقف عند فهم المسرح الملحمي للإنسان من حيث هو كائن تحكيه علاقات القوى في الواقع الموضوعي فقط محاول أن يقدم بعده الفردي أيضا وأن يفوض في داخله . لقد حاول أن يجمع الملمحة والدراما في نسج مسرحي واحد . هذه الحرية التي يتمتع بها كاتب المسرح التسجيلي في الأمادة من كل المصادر واختصار الزمان والمكان (أو الكتابة على بعدين فقط — بتعبير الفريد فرج) يقابلها التزام ثقيل ، فهذا مسرح طسوح . أنه ليس مسرح الشخصية المردة أو التوصل الجزئي أو الحدث العابر لكنه لا يطبع لائق من تقديم قضية بكاملها ، في شمولها وتعدد جوانبها ، في جدلية مكوناتها وصراعها والتحايها ، في خصوصيتها ومكانتها من نسج التاريخ كله . والبطل فيه إنسان ونموذج ، فرد ورمز ، جزء وكل في آن واحد . هذه الجدلية تعني في التنفيذ شيئا آخر فالرقصة والأغنية والتعبير الصامت والمسرح السحري ذاته ، قد تصير في اتجاه مواز أو معاكس ، وتطلق بذلك مع الحوار نوعا من الصورة المسرحية المتكبللة التي تحبل بداخلها جدلية العناصر المكونة لها ، ومن ثم تدفع بالحركة العلبة — الأيقاع العام — للعمل المسرحي الى الأمام .

من هنا كان على الشكل التسجيلي أن يعرض أخطر قضايا العصر : الحرب في ميثاق OUS وانجولا ، والأرهاب النازي (النائب) ، ومأساة العصر الذري (محاكمة أوبنهايمر) . وآلان يستفيد منه كاتبنا المسرحي اللامع لتقديم قضية الثورة الفلسطينية .



دون. أسقاط للثورية زائفة ، ودون أوهام تلضخ تصور الرؤية وعجزها ، ودون رغبة مشوهة في إطلاق الكلمات الثورية كبالونات الهواء ترتفع ثم تنهار ، ودون ولع بمواقف البطولة المسطحة والعيون المتورمة — بفكر ناضح ومستنير ، ومتابعة دموب للمعلومات والأرقام والوقائع والحقائق ، ومعركة بالحياة اليومية للعمل الفدائي .. رسم الفريد فرج أبعاد القضية : لماذا تحتم أن تكون الثورة المسلحة هي الخلاص الوحيد ؟ .. ردا على كل الأسئلة وبحثا عن هوية ضاعمت منذ ضاعمت الأرض ،

وتحريراً للإنسان العربى واليهودى فى فلسطين ، والتحاما بمواقع النوار
ضد الاستعمار والاستغلال فى كل مكان . وشرح كذلك طبيعة القوى التى
يراجعها هذا النضال : لا مبالاة الرجل العادى فى إسرائيل واستسلامه
للإبتزاز باسم العنصرية ، والاستثمارات باسم المعونات وراء ستر
الولاء المزدوج ، وطبيعة الحرب التى تخوضها إسرائيل المدعومة بقوى
الإمبريالية ، والحدود الآمنة التى تبحث عنها : أنها ليست معدودا جغرافية
ما لكنها الحدود التى لا تقف وراءها أية حواجز جبركية . الحدود الآمنة
هى الحدود المفتوحة نحو مزارع القطن وحقول البترول وكثافة الإيدى
العابلة الرخيصة . وحدد كذلك هدف الثورة الفلسطينية : فلسطين
حرة . فلسطين ديموقراطية . فلسطين متعددة الديانات وجزء من العالم
العربى . فلسطين عادلة تقدمية . فلسطين إنسانية .

بكلمات الحوار وسطور الشعر والأغاني والرقصات والصور
والأنتمى دلى الكاتب على صدق قضيته . لكن المسرحية نجت من جفاف
المسرح التعطى لأن الكاتب استطاع أن يحقق الهدف الطوح : أن يجمع
الدراما والملحة فى نسيج واحد ، الفدائى أبو شريف ليس تجريد الفدائى
لكن له تميزه الخاص : أنه عاطفى يملأه الأنتمى لحظة الالتحام ويحتفظ
فى جيبه ببرتقالة ليزرعها على قبر أبيه ، لحظة تردد واحدة حين رأى
وجها خيل اليه أنه يعرفه انت به لأن يجرح فى المعركة ، ورفية فى التعبير
بالكلمة قبل السلاح أمقده حياته كلها : رأى فى الحلم أنه عاد الى بيت
طفولته والتقى بصبية يهودية كانت رفيقة لمبه وقد أصبحت الآن جنديّة
فى جيش الدفاع فتسلمه للبوليس ، ورأى فى لحظة الموت نفسه يزرع
البرتقالة على قبر أبيه ، وهو يقول لنا محددا خصوصية الثائر الفلسطينى
وتميزه عن غيره من الثوار : « ما حدا يعرف شو بيعتلى فى قلب الفدائى
الفلسطينى ليحزر أرضه بنفس أرضه . ليرجع أهله لديازهم اللى سكنها
انصهانة يصوب بمنعه ألى ديارهم . ما حدا فى العالم يعرف شو شعور
الفلسطينى وهو بيدخل أرضه . . وطنه متسلل فى الظلام وأعداؤه تحت
المصابيح يصخبوا ويضحكوا ويضحكوا ويعرودوا . ما حدا يرصد شعور
الفدائى الفلسطينى : حقه وجبه ، براعه وضراوته ، غربته خارج وطنه
وغربته بوطنه » . . وهو يرسم كذلك صورة دقيقة الملامح للبطونير
الأمريكى صاحب الولاء المزدوج والاستثمارات : « لكى أخدم وطنى لأبد
أن أعيش فى المنفى ، وأهمل دور الجلال لأخوتى . وأتعرض للشتم من
جهة وللابتزاز من جهة ثانية . . المائى بنشائى وعواطفى . أمريكى بثروتى .
ليبرالى بالمال . وعنصرى بالضرورة . لم أكن إلا خائنا ونافعا لابناء
دينى . طيبا وخائنا . . صديقا وعدوا لأصدقاءهم فى الأصل أعداء ،

وأعداء لأنهم في الأصل أصدقاء . مزدوج الشخصية وغاضب وحائر . قلبى ينتفض . ولى من العالم وويل للعالم منى . . » .



والعرض الذى قدمه سعد أرئش أمكانية واحدة من إمكانيات هذا النص الثرى وضج في تنفيذه فقر الإمكانيات (الآلية) من ناحية وتخوف المخرج من المغامرة من الناحية الأخرى . أن مسرحنا بحالته الراهنة — وكما يكشف تنفيذ عرض النار والزيتون — أضعف من أن يقدم تنفيذا متقنا لعرض من عروض المسرح الشابل . فيقدر ما كانت الأغاني رائعة الطحين والأداء (موسيقى على اسماعيل بأصوات سهر حشمت وكنعان وصفى) ضاقت الخشبة بحركة الراقصين ولم تستطع الإمكانيات القليلة أن تنفذ صور المسرح السحرى على نحو يمكن أن يجعلها جزءا من نسيج العمل كله كما قدمنا .

كانت الصور في معظم الحالات تستخدم كترجمة أو توضيح للمشهد اندائر ، ولم تكتسب انتظامها الخاص لكنها ظلت إضافات غير ضرورية ، كما كانت الأشكال التوضيحية والكلمات المكتوبة أقل وضوحا . ومن ثم فقدت جزءا كبيرا من وظيفتها . كذلك قدم المخرج وعدل من ترتيب بعض المشاهد ، خاصة في القسم الأول ، وعدل من نهايته ، ويبدو أنه تخوف — لقلة الإمكانيات المتاحة — من تنفيذ بعض المشاهد كما جاءت في تعليقات المؤلف (مشهد تعرية النساء ومشهد الطيارين الأربعة على سبيل المثال) وجعل التشديد الإمتاحى للمسرحية تشيدا خطابيا . واستبعد مشهدا كاملا يكشف عن زيف الديهوقراطية في إسرائيل كما استبعد استخدام الأقنعة تماما حين جعل الشهود لا يدخلون الى المسرح بأشخاصهم واكتفى بأسقاط صورهم على شاشة العرض . وواضح أن قلة إمكانيات التنفيذ هي التى دفعت المخرج لأن يختصر من النص الأصلي كل ما لا يمكن تنفيذه . وبقي النص بالتالى أكثر ثراء وغنى من هذا التنفيذ . وإذا كانت الإمكانيات هي التى ألجأت المخرج الى استبعاد بعض المشاهد وتنفيذ بعضها الآخر تنفيذا متعجلا ، فانه هو المسئول عن بطء الإيقاع الذى ظهر في لحظات كثيرة . هذا عمل مسرحى يلعب الإيقاع السريع فيه دورا هاما . والمؤلف نفسه يقول في تعليقات مسرحيته أنها مسرحية إيقاع « سرعة تدفقها وانتقالها من مشهد لمشهد في الحال هما ضمان نجاحها » . يجب أن يصور المخرج أن هذه مسرحية من صنع شبلى المناضلين الذين اختبروا حياة الكفاح ، وعلموا بالتجربة الحية أن لحظة تأخير أو تلكؤ واحدة كئيبة أحيانا بأن تفقد أحد المحاربين حياته . . لهذا كانت اللحظات التى يسرع فيها الإيقاع من أكثر لحظات المسرحية إثارة وتأثيرا . كمشهد رقصة الدائرين والتعبير عن مهاراتهم الحركية ، وتنفيذ مذبحه كفر قاسم ، ويقدر ما كان

الفناء الفردى متميزا وعاملا لها في تكوين الصورة المسرحية بوجه عام ،
ثم تكن الأغاني الجبابة كذلك ، بل أن بعض هذه الأغاني لم تأخذ فرصتها
كبلة ، وطفنت عليها عوامل أخرى طهست كلماتها كأغنية الفقراء اليهود :
يا رب جينا بالبعد وما لقينا الوعد . رغم أهميتها بالنسبة للمشهد الذي
يفهم المليونير الأمريكي والدليل الإسرائيلي والفقير اليهودي معا . التحيت
بعض الأغاني بنسيج العمل المسرحي وبقي بعضها الآخر ليعطى تأثيرا
مستقلا عن التكوين المسرحي . أن استخدام سعد أردش لعناصر المسرح
الشامل كانت اقرب لاستخدامها في المسرح الملحمي منه لاستخدامها في
الشكل التسجيلي فلم تستطع أن تتجاوز دور التأكيد والتوضيح الى دور
التلاحم بنسيج العمل كله ، وحين يحدث هذا التلاحم — كما في مونولوج
العائدة الفلسطينية الذي يقطعه فناء تصيدة محمود درويش « رايك في
جبال الشوك » يعطى المشهد تأثيره كاملا من خلال جدلية العناصر المكونة
له ووجدتها معا .

على أن النجاح الحقيقي لسعد أردش هو قيادته الواعية والمتأففة
لهذا الفريق من الممثلين والراقصين والمغنين . فميزة ثينة من ميزات هذا
العرض أنه ميل جبامى ، بعد أن سادت الموسم المسرحي لعبة النزوات
الصنميرة والبحث عن البطولات والتدليل للذات على حساب العمل ، يقدم
لنا سعد أردش بفريقه المتكامل صورة نقية للعمل المسرحي من حيث هو
من جبامى لا يأخذ فيه فرد أكثر من دوره المحدد له وفق الحركة العابرة
للجماعة . هو من هذه الناحية اقرب لروح جماعة من الممثلين يعرف كل
دوره فيؤديه دون تطويل أو تباطؤ وحقق المثلون مهمة أن يكونوا متبايزين
ومتكاملين في الوقت نفسه : جماعة الغدائين (محمود الحدينى وفتحى
الحكيم وحزرة الشيبى وشاكر عبد اللطيف) وقائدهم (حسين عبد القادر) .
والمقدمون الثلاثة الذين تحملوا عبء المطومات والأرقام والتعليق على
الأحداث واستطاعوا أن يصلوا لأسلوب في الأداء يوفق بين تقريرهم لهذه
الحقائق ، وانفعاليهم بها . لم يكونوا نقودات يضيّق بها العرض بل ذابوا
في شكله الشامل (نادية رشاد ومحمود يس وعبد الغفور محمد) ؛ ولعب
عدة ممثلين أكثر من دور واحد تتشابه دلالاته ، لعبته رجاء حسين دور
الفنّانة الإسرائيلية والمذبة وابنة المليونير ، ولو استطاعت أن تنقل من
انفعاليها وعصبيتها في الدور الأول ولو أهتبت قليلا بلباقتها البدنية لأصبحت
أفضل بكثير ، ولعب محمود حجازى دور مناحم بيجين والضابط الإسرائيلي
والدليل ، ولو استطاع كذلك أن يحد من انفعاليه وحركته العصبية
في الدور الأخير لكان أفضل ، كما لعب صبرى عبد العزيز أدوار الموظف
الإنجليزي والغاضى والمليونير على نحو مقنع وهادئ .

لقد استطاع شباب المسرح القوى هؤلاء — ومعهم أحمد الناعى

ومجدى مجاهد ومحمد الزكى وآخرون — أن يبعثوا في نفوسنا طاقة أمل
جديدة في جيل يعطى للمسرح أجمل سنوات عمره وكانوا مثالا لروح الفريق.
وهذا هو النجاح الحقيقي الذى يحسب لسعد أردش قائد هذا الفريق .



في المشهد قبل الأخير يقول لنا الفدائيان : انظروا بشجاعة في وهج
هذا البروجكتور الساطع ، وتمسح أضواء البروجكتورات مقاعد الصالة
بصفونها الكثيرة الفارغة وتسيبني لذمة ألم : هل استطاع « عباقرة »
المسرح المصرى حقا أن يفسدوا الذوق العام مزيدا من الأفساد ، وأن
يفقدوا الناس ثقتهم بما يمكن أن يقدمه المسرح بالفعل ؟ .. هذا نص عظيم
ومتألق ، يحتضن فكرا واضحا وتقديما ، ويقول الكلمة التى يجب أن تقال
اليوم فيتجاوز الاقتناع الى الحضر والاثارة ، وتقود الخشبة جهور
المتظاهرين في الصالة .. تعاونت على تقديمه طاقة مخرج ذكى وفريق
من الممثلين الموهوبين والمغنين والراقصين ، يقدم الفكر والامتاع .. اثارة
العقل والوجدان .. فلماذا تبقى مقاعد الصالة فارغة ويتزاحم المتزاحمون
على مسرحيات الاثارة الديباججية والاصرار على الماضى في الحباقة ؟

لن اتوجه بهذا السؤال ؟ .

من سيقُتل الوحش .. هذه المرة ؟ (*)

على سالم مسرحى ذكى ، قدرته كائنه فى رؤيته التى تحمل دائما طابع الجدة والمغامرة . ولاته ذكى فهو يستطيع أن يبيد — أكبر مائة — مكنة — من حصاده الفكرى وإن بدا أحيانا أقل من رغبته فى المغامرة ، وأكثر من مرة أخفق هذا الحصاد فى أن يحمل عبء مغامرته بمبدأ التخطيط طموحا متولبا فصرت دون تحقيقه الوسائل والأدوات . والمغامرة قادت على سالم — هذه المرة — وجهة جديدة وجريئة : من وراء قناع بعد قناع طرح المسرحى الذكى قضيته . القناع الأول نطقه باستنار أوديب فى الأسطورة والمسرح العالى ، والثانى اعتماده على رأى — محتل أو غير محتل — بوجود علاقة بين أوديب طيبة الأفريقية وأختان نمرمون مصر . ومن وراء القناعين أقام على سالم ملاحق بنائه الفكرى مستغلا التناقض بين الحياة التى تنصورها لأبطال التاريخ والأسطورة وواقع حياتنا نحن وهومنا المعاصرة مصدرنا خصباً لأغناء مسرحيته بالمواقف الكوميدية .

أخذ من أوديب الأفريقى فكرة الوحش الذى يتهدد المدينة ، فيقضى عليه أوديب (أو يتوهم أهل طيبة أنه قضى عليه) ، ثم يتوج ملكا على طيبة وزوجا لجوكاستا . وأوديب يحمل لطيفة مخترعات الحضارة (الجانب المادى من الثقافة) فينمزل فى معمله يجرى تجاربه وتنهبر اختراعاته : التليفون والتليفزيون والميكانيكىات المختلفة . ومن حوله تدور دورة الحكم على الطريقة المعتادة : « أوالح » رئيس الشرطة يحكم المدينة بتبضئة بوليسية قوية تطوق حتى أوديب نفسه وتتسلل داخل قصره ، « أوتح » رئيس الغربة التجارية وأول المستفيدين من تصنيع مخترعات أوديب لكنه يجعل لكل نصيبه حتى جوكاستا ، « حور محب » رئيس الكهنة ومدير الجامعة وسلاحه الدجل باسم العلم والتقاليد ، ومن حول هؤلاء أجهزة الاعلام لا هم لها الا التفتنى بأيجاد أوديب الذى قتل الوحش ، كذلك مناهج

(*) رفض مسؤول الرقابة فى « روز اليوسف » نشر هذا المقال . وهو ينشر هنا — كاملا — للمرة الاولى .

التعليم للصغار والكبار ، والاعلانات ووسائل الدعاية . وقبل ذلك كله أجهزة القهر والتعذيب لن يهمس بتساؤل أو يهم بكلمة معارضة . الحلقات حول أوديب كلها محكمة حتى أنه صدق ما يزمعه له هؤلاء من أنه من نسل الآلهة ، وسجد الناس بين يدي موكبه في طريق المعبد .

ودون مبرر كاف يدفع أوديب بالناس لمواجهة الوحش الجديد الذي ظهر نجاة أمام الأنوار يماونه « تريزياس » حكيم طيبة الأسمى وبصيرتها ، وتخرج الجماهير للقاء الوحش ثم تعود مهزومة . ويهوم السؤال : لماذا الهزيمة ؟ « كريون » قائد حرس طيبة يرجع الهزيمة لسبب أساسي : الخوف قد ملا قلوب الناس . ويفاجأ أوديب بعرفة مكان يفعله أوالح ، فيبادر بطرده من المدينة ، معترفا بعجزه وخطئه يخرج أوديب من طيبة ليضرب في الأرض ، بعد أن يوصي كريون — يماونه تريزياس — بأعداد الناس للاقاء الوحش من جديد . ولح الحل في ذهن كريون : أن يضرب مثالا لشعب طيبة على قهر الخوف فيخرج وحيدا للقاء الوحش ويرجع جثة على الاكتاف ، وينهى تريزياس المسرحية متجها اليها بالقول : أن أوديب قد أصبح الآن ملكا للتاريخ والشعراء أما طيبة فستبقى دائما ملكا لشعبها الذي بدأ يمس الطريق نحو الحل الصحيح .



ليس مهما ما أخذه على سالم عن أوديب وما تركه ، والسير في هذا الاتجاه فتح ينصبه الكاتب الذكي . لم يأخذ في النهاية سوى بعض الأسماء، وتبعية صغيرة من وحش يلقي سؤالا ومن يعرف أجابته يحكم المدينة ويتزوج الملكة الجميلة ، وهي حكاية مألوفة في الأساطير وحكايات الجنيات دون تحديد . واجهد على سالم نفسه — في تقديم نص مسرحيته — حينما اعتمد على دراسة لفيلكوفسكي تؤكد التطابق بين أوديب سوفوكل واخناثسون فرعون مصر القديمة . وساق نموذجا يؤكد وقوع كتاب تناولوا أوديب بعد سوفوكل في أسر الجو الفرعوني ، كي يصبح من حق — تاريخيا — أن ينقل « أحداث » أوديب إلى طيبة الفرعونية ، ومن حق — فنيا كذلك — أن يستبعد من الأسطورة كما صاغها سوفوكل كل العناصر التي لا نخضع رؤيته ، ثم شرح رؤيته هذه في معاملة طريفة . بعيدا . من حقبة القدر فإن أهل طيبة كانوا قانعين بحياة الغناء والرخاء ، ولم يكونوا قادرين — بالتالي على مواجهة الوحش ، مرحبين بمن حل لهم اللغز مخدعين له كل ما يشاء .

لسنا بحاجة لبلاغة دفاع على سالم أو مراجعته التي يفتتها في الهوامش . هذه مسرحية تلفت بستان شفيف من الأسماء والجو القديم كي تحقق هدفين : أن تبعد ما تقوله عن المباشرة ، وأن تتخذ من التناقض

بإدانة للمبارقة الكوميدية . المناقشة الأجدى والأهم هي : ماذا تقول كويبيدا « أوديب » على سالم ؟ .. ليست هناك بطولة فردية خارقة ، فقد انتهى عصر الآلهة والملوك الذين ينحدرون عنهم . وهذا عصر الإنسان : هو صاحب اللغز ومن يتعين عليه أن يجد حله . لكن الواحد وحده لا يجدي فلا بد من الخروج — معا ، خروج أهل طيبة جميعا لملاقاة الوحش ، لأن التمرد أو المغامرة الفردية قد تجد حلا لفرد ، أما الخلاص الحقيقي فيجب أن يحمله الجميع للجميع : وأبشع ما يصيب الإنسان في رحلة خروجه هو الخوف ، ذلك الشيء البشع الذي يستبد بروحه يجعله هشا غائرا باحثا عن أمته الشخصى غافلا عن الخطر الذي يتهدد الجميع بما فيهم هو نفسه . وتقول : أن الحضارة ليست بمنجزات مادية فقط لكنها صنع الإنسان نفسه ، هو الذي يستخدم منجزاتها وهو الذي يحمل السلاح للدفاع عنها ، وما أسرع ما يتسابق المستفيون من خدعة أو اكذوبة إلى أحكامها مستخدمين كل وسائل الإعلام والتعليم والقمع دون تمييز ، من أجل أن تبقى في النهاية مصالحهم هم : أوالح رئيس الشرطة ، وأونح مدير الغرفة التجارية ، وحور محب كبير الكهنة ومدير الجامعة .

هذا هو البناء الفكرى الذي أراده على سالم لمسرحيته ، والذي نجح في نقله إلى جمهوره بكفاءة كبيرة واستفادة واضحة من المشاهد الصغيرة المتتابعة ، إلى خفة وطلاقة في الحوار ، وتحديد سريع للأصص الشخصية (مع اهتمام واضح بشخصية « أوالح » وما تمثله) ، وإدارة الأسكار بنعموة دون أن تثقل الشخصيات بكلمات كبيرة أو تنافس غير مبرر . وهذا نجاحه الحقيقي : أن يضحك الناس ويحمل اليهم فكرا واضحا دون أن يفقد سيطرته عليهم لحظة واحدة (ودون أن ينغمس لطرح الأسئلة بينهم وبين أنفسهم كذلك) .

ولابد أن أثير هنا لأننى أعمدت في تلخيص السابق نص المسرحية المنشور . والاختلافات بينه وبين العرض الذي أخرجه جلال الشرقاوى جديرة بأن نناقشها لأنها تفس قلب العمل وبناءه الفكرى والفنى . أول هذه الاختلافات ما يتعلق بنهاية أوديب . في النص المنشور : يخرج بعد أن وعى أخطائه ليضرب في الأرض ويتعلم بنفسه الحقيقة . في العرض : وقف لينهى المسرحية بالصياح : أن طيبة أصبحت ملكا لابنائها الذين لابد سيمروون الحل . ونقل كلمات تريزياس إلى لسان أوديب على هذا النحو خدعة تسيء إلى بناء العمل لتبتز تصفيق الصالة . (ونلاحظ هنا أن العرض السابق على الخشبة نفسها انتهى نهاية مشابهة دون مبرر فنى كذلك — « تحت المظلة » من إخراج أحمد عبد الحليم) . الاختلاف الثانى هو دور جوكاستا . دورها في النص محدود وثانوى لكن العرض أضاف إليها

مشهدين كاملين ونهاية مفاجئة . واقحم هذا على العمل دون مبرر منى لكن المبرر شيء آخر : إضافة بعض مشاهد الأجراء والتعري والنطق المشبر بمقاطع الكلمات والحروف . الاختلاف الثالث هو إضافة كلمات الفنان (سنفرو) في المشهد الأخير : ما دام قد ثبت أن الإنسان ليس جيد الصنع في طبيعة فان الفنان يعد — باسم أصحاب ورش صناعة الإنسان — بأن يقدم هو هذا الإنسان اذا أصبح الفن بأيدي الفنانين الحقيقيين .

تلك الاختلافات مسئولية المخرج قبل كل شيء . لكن المؤلف يتحمل قدرا منها كذلك ، وللمسألة كلها وجه آخر عله يتضح فيما بعد . واذا تجاوزنا هذه الاختلافات فان كوميديا « أوديب » التي تعرض باسم « أنت التي قتلت الوحش » تثير عدة ملاحظات :

❖ ثمة تناقض رئيسي تقع فيه المسرحية كلها . فهي في الوقت الذي تنفي فيه جدوى البطولة الفردية والتالية الزائف تلقى بين يدي أوديب — مرة أخرى — زمام المبادرة فيطرد أوالح ويوصى كريون وتريزياس بأعداد الناس لمقابلة الوحش ، ويكون الحل الذي التبع في ذهن كريون هو المغامرة الفردية من جديد . أخشى أن أقول أن أهل طبيعة كلهم مدانون بالعجز في مسرحية على سالم . حتى حين خرج أوديب لينهى اليهم ما كان يمكن أن يفاقمهم وهو أنه لم يقتل الوحش القديم ضاع صوته وسط ضجيج فتائلهم له . واذا كان ما يعنيه المؤلف هنا صحيحا . . فلين الطريق أن ؟ .. هل سيظل أهل طبيعة على حالهم هذا حتى يتم صنع الإنسان الجديد عن طريق الفن ؟؟ .

❖ لا يستطيع أحد أن ينكر الفن وأهمية دوره في صنع الإنسان . وهذه قضية لا يختلف حولها أحد . لكن السؤال هو : هل الفن هو السبيل الوحيد . . ؟؟ هل هو السبيل الأول ؟؟ . . من المهم أن يتحرر أهل طبيعة أولا من كل هؤلاء المستفيدين مما هو قائم ضدهم ، ومن المهم أن يتحرروا من جهلهم (المادى والمعنوى) ، فهذا هو سبيل التحرر من الخوف في نهاية الأمر . بعبارة أخرى : الخوف ليس مرضا ولكنه مرض ، والفن ليس سبيلا وحيدا الى صنع الإنسان الا لو سلطنا بأن كل التفسيرات أنها تحدث في عالم الداخل ، عالم الروح والمثل والحقائق المطلقة ، لا واقع الممارسة والنضال اليومي والجهد الإنساني من أجل حياة لا يتهددها القهر والخوف .

❖ نلاحظ من البداية أن الشخصية الرئيسية في العمل كله — بمعنى أنها التي تظهر دائما بعناية المؤلف بتحديد سماتها وخلق المواقف المتتالية

التي تعبر عنها — هي شخصية أوالح . (وإن كنت أخالف المخرج في تفسيرها) ، أما بقية الشخصيات فلمسات سريعة تحددتها داخل أنماط : حور محب — متشدد بالعلم ومتسلق باسم التقاليد ، أونغ — رئيس الغرفة التجارية لا يهتم إلا برواج مخترعات أوديب ، وهما معا يقاسمان أوالح شيئا من نفوذه ويتبادلون جميعا الضحك على الجميع ، اليهم تنضم جوكاستا — على استحياء في النص المطبوع ، وصراحة ووضوحا في العرض ، دور جوكاستا دور مرضى وحين أضاف اليه على سالم لم يصف بها يغنيه أو يمنحه دلالة جديدة . كان بوسعه ان ينشئ الشخصية في اتجاه دور جوكاستا في حمل أوديب على قبول الخدمة والاستسلام لها ، لكنه ركز اهتمامه على شبقها تجاه أوديب المنصرف عنها ، فاضاع فرصة لأغناء الشخصية وأضاف مزيدا من الخلط لشخصية أوديب .

أوديب . هل هو شجاع ؟ .. هل هو حكيم ؟ .. هل هو مثالي يحاول ان يقيم مدينة ماضلة بوسائل قاصرة ؟ هل هو انتهازى باحث عن الحكم ؟ .. هل هو صادق في قبوله للخدمة أم صادق في رفضها ؟ .. لا نعرف اجابة هذه الاسئلة كلها في المسرحية . كل ما نعرفه عن أوديب انه نكبي وذو قدرات عقلية متميزة ، وأنه جاء الى المدينة مجبول الماضي ، وموقفه تجاه الملكة يشير لرغبته في الوصول للحكم عن أى طريق ، فمن أجل ان توافق على الزواج به يكيل لها الفزل ثم لا يرى في عريها بعد ذلك الا حريرا من نوع معين ، وهو ليس مفكرا أو عالما بل تستبد به فكرة واحدة — ليست هي حب طيبة على أى حال — هي ان يلقى خمسة آلاف سنة من عمر الزمن في منرة وجيزة ، ويتضح فمه القاصر حين يترجم هذا الالفاء الى أجهزة وآلات فقط ، وهو متردد تجاه الخدمة ومحاولات تاليهه : برفضها في البداية ثم يقبلها في النهاية . من هنا لا يبدو عليه بحقيقة ما كان يحدث مفاجأة له ولا لأحد . ولعله بعد أن ترك طيبة — في النص الأصلي — يبحث عن مدينة أخرى يحاول الحكم فيها بخداع الشعب والملكة ، أما في العرض فلم يفلح صياحه ولا حركته الدائرية الواسعة في اقناعنا ، وزاغ المخرج من هذه النهاية الضبابية حين أفلح في انتزاع تصنيف الصالة للكلمات وتصاعد الأداء .

✽ اكاد احس في تأكيد على سالم لدور الفن ، وأشارته الى الفنانين المسؤولين الذين يرفضون الأعمال ويجيزونها — الى جانب رغبة قديمة في تبرير الذات — إشارة الى واقع قائم بالفعل . ولعل في أشاراته اعتذارا هامسا لأنه قدم — ويجب أن يقدم — الفنازلات من أجل ان تعرض أعماله أمام ساحة المحبد !

اتجه الاخراج الى التركيز على الجوانب البصرية ، فالديكور جيد في تصميمه وتغيير مشاهد بسهولة وسرعة ، والأضاءة تخدم ألوانه الحارة ن معظمها وتتناسق معها ، وبميل المخرج قديم للتلاعب بالأضاءة : الستائر القاتبة والمظيلة والشفاة ، ويقع الضوء بأحجام والأوان مختلفة ، والمجاييع استخدمها بحركة قد تكون منضبطة لكنها لا تعبر عن معنى ، فوجودها مجرد تراحم في لحظات كثيرة ، بل وتتزاخم في تكوين دائرى وظهورهم الى الصالة حاجبين عن عيون الجمهور أى شىء آخر في المشهد . لكن الحركة المسرحية عموما ، واستخدام الأضاءة كلها في خدمة الكلمة والممثل ، فمشهد سجود الناس أمام موكب أوديب — بتنفيذه وموسيقاه — مشهد ناجح ، كذلك حركة المجموعات الصالمة وهى تنفى في خلفية الحوار الدائر بين أوالح وسنقرو .

واختيار الأدوار أولا وأخيرا مسئولية المخرج . وهذا العرض يحمل بصمة واضحة لهذه اللعبة التى تجرت أخيرا : لعبة النزوات الصغيرة وتبادل الأدوار التى تعبر عن نفسها في أعداد الأعمال المسرحية . وفى هذا العرض لعب أحمد عبد الطيم وجلال الشرقاوى الدورين الكبيرين أوديب وتريزياس . كان أداء أحمد لدور أوديب مائرا وبلا حرارة وإذا أضفنا الى مقور التعبير اضطراب بلامح أوديب في النص رأينا كيف يمكن أن يتعاون الممثل والنور على قتل الشخصية . وفى الوقت الذى كان يجب فيه على أحمد عبد الطيم (مدير مسرح الجيب ، والمخرج ، والممثل) أن يجد أسلوبيا لأداء الدور يعكس فهمه الخاص للشخصية راح يؤدي كل المواقف بأنفعال واحد ، وتغيير طفيف في درجة الصوت ، ولا ببالة في كل الأحيان ، وأن كان أداؤه في الفصل الأول أكثر دفئا وحركة منه في الفصلين التاليين . ولأن جلال الشرقاوى هو المخرج ومدير المسرح ولن يسأله أحد فقد احتجز لنفسه دور تريزياس حكيم طيبة وعرائها وصوت الحبة فيها (يصعب أن أقول صوت الشعب في طيبة لأننا قد رأينا الشعب على المسرح ، الا لو كان يعنى روح الشعب أو خلاصته .. أو شىء من هذا القبيل) . فهو يبدأ العرض وينتهي ، ويوجد دائما في أى مكان دون اهتمام بأن يكون لوجوده بمرر أو لا يكون ، حكمته حاضرة دائما وفى كل المواقف . ومن البداية يتابع جلال الشرقاوى نفسه (ببروجكتور) ضخم يلقي عليه أضاءة بتالفة تتابع خطواته التى تفرع الخشبة طولا وعرضا ، وعلى صدره قد تدلت قيثارة دون معنى ، تصحبه نغماتها في دخوله وخروجه وتكون أطارا لكلماته ، وفى النهاية يهبط الى الصالة (هذه اللعبة المفضلة) ثم يتجه الى باب جانبي للكواليس يعود منه الى خشبة المسرح لينال نصيبه من تصفيق الجمهور . أعترف — رغم كل هذا التذليل القبيح للذات على حساب العمل ، وربما بسببه — أن جلال الشرقاوى كان ممثلا ثقيل

الحضور ، لم تستطع الشخصية التي يلعبها ، والقيارة المدلاة على صدره أن تقربه من وجداني . أما السيدة ماجدة الخطيب فإن صوتها ضعف حقيقى على المسرح ، ويعد هذا فليست خيرا فى الحكم على أجادة مشاهد انمرى وتقطيع مقاطع الحروف والكلمات ! .

يقتضىنى الإتصاف أن أحيى جهد فاروق نجيب الذى لعب « أوالح » تملا المسرح حركة وضجعا وحضورا لكننى كنت أنصور أداء هذا الدور على نحو آخر : دور رجل الشرطة الداهية بكل معرفته بالحياة والناس ، وقدرته على أن يجد المبرر دائما لقهر الإنسان وأذلاله ، هنا تنبع الكوميديا من الدور نفسه لا من التثليل أو المبالغة فى الأداء . وأذكر مثلا لذلك مشهدين : مشهد اختفاء صديق أوديب من قاعة العرش فى الفصل الأول ، ومشهد التعذيب فى الفصل الثانى . هذان المشهدان الهامان فى شخصية أوالح وما تعنيه كان يجب أن يؤدىا بحيث نشعر بخطورة هذا الرجل وقدرته . بعبارة واحدة : لقد أهتم فاروق نجيب بالتعبير عن الجانب الكوميدي من الشخصية ، مهملًا بذلك جانبها الآخر أنهمام وهو مبرر ثقلها فى العمل كله ، فنيا وفكريا على السواء .

بقيت كلمة أخيرة لمدير مسرح الحكيم ومخرج العرض وممثل الدور الرئيسى فيه ، ولزميله أحمد عبد الطليم : المسرح هو فن العمل الجماعى ، وهو الذى يمكن أن يجعل من العمل الفنى قدرة تغيير ، هذا يعنى أنه ليس درجات سلم يتسلقها فنانون متوسطو التامة نحو امجادهم الشخصية وبكاسبهم العابرة ونزواتهم المصغرة . وفى بلادنا ما دينا لا نزال حريصين على أن يبقى المسرح من القلاع القليلة التى بقيت للثقافة الجادة ، نؤكد للسادة المديرين — المخرجين — الممثلين أن مسارح الدولة ليست أقطاعات ووساىا على رأس كل منها مالك يمنع من يشاء ويمتنع من يشاء ، والفنان الحقيقى هو الذى يمكن أن يبقى ، أما المصنوع والزائف فلا يبقى منه شيء بعد الستار الأخير ! .

متى تنتهى اللعبة السخيفة الدائرة ؟ (*)

ليس هذا تحقيقاً تقليدياً حول موسم مسرحى مضى ، ندر بما هو محاولة للنظر الى « الظاهرة المسرحية » فى بلادنا داخل العاصمة وخارجها ، فى مسارح الدولة والمسارح الخاصة ، محاولة لا تقتصر على الحديث عن العروض بل تتجاوزها الى بعض التفاصيل ذات الدلالة . فلنا نقرب من الإجابة على السؤال :

هل ساهم هذا الموسم فى خلق مسرح مصرى حقيقى ؟

لنبدأ بمسرح الدولة . قدم هذا المسرح بفرقه المخططة — تسعة عروض جديدة (مقابل أربعة عشر عرضاً فى الموسم الماضى) . والنظر الى هذه العروض يلجس تنافراً لا يصدر عن مفهوم متسق لما يجب أن يكون عليه المسرح من حيث واقع حياتنا وهومنا . لكننا نستطيع — بشكل عام — أن نجد ثلاثة عروض تقف عند جانب واحد هى : النار والزيتون ووطنى مكا وثورة الزنج . وثلاثة عروض أخرى تحاول الإقتراب من هذا الجانب هى : جان دارك ، تحت المظلة ، أنت اللى قطت الوحش . والعروض الباقية تقف بعيداً عن هذا الجانب تماماً وهى عروض المسرح الكوميدي الثلاث (واحدها من الموسم الماضى) بالإضافة لواحدة من مسرحيات الجيب هى « حبظلم بظالما » .

العروض الثلاثة الأولى من قضية من أخطر قضايا واقع اليوم وهى الثورة الفلسطينية المسلحة . اختارت وطنى عكا أن تتناولها من خلال الكليشيهات وأخفقت مكرراً وفناً ، وخلطت ثورة الزنج بين التاريخ والحاضر فأوحت الى جمهورها بجو من الارتباك والتشتت ، أما النار والزيتون — وهى أفضل الأعمال الثلاثة — فقد حاولت تقديم القضية خلال شكل من أكثر أشكال التعبير المسرحى حداثة وطواعية ، وجاء العرض أمكانية واحدة

من إمكانيات تنفيذ نص لا زال ثريا بالإمكانيات . هذه الأعمال الثلاثة — على اختلاف فيما بينها واختلاف في وجهات النظر حولها — هي أكثر ما قدم على مسارحنا جدارة بالأهتمام والمناقشة . لكنها تعكس في مجموعها ومن حيث حجمها بالنسبة لقضايا الواقع درجة من الأهتمام بهذه القضايا أقل مما يجب ومما نتوقع . أما العروض الثلاثة التالية — وتمثل كل نتاج مسرح الحكيم بالإضافة لأول عروض مسرح الجيب — فتحاول الاقتراب من هذه القضايا كل بطريقته : جان دارك بعيدة عن أن تكون مسرحية مقاومة من حيث أن أهتمام جان أتوى كل بعيدا من تأكيد هذا الجانب قريبا من تأكيد جانب آخر هو إنسانية جان وحريتها في اختيار مصيرها بالمعنى الوجودي للحرية . وإذا لاحظنا أنها العمل الوحيد من المسرح العالمي خلال العام كله عرفنا أننا أضعنا الفرصة القيمة أيضا كما ضاعت في العام الماضي حين اخترنا — من كل تراث المسرح القديم والحديث والمعاصر — « تانجو » للمسرح البولندي سلاموهر مروجيك .

المسرحيتان التاليتان : تحت المظلة والوحش بحاجة لوقت أطول بالنظر إلى الظاهرة التي عكستها معا والتي اتخذت شكل ابتزاز الجمهور وإثارة الصالة بطريقة غوغائية وان خرجت على نصوص الأعمال التي تقدمها مسرحيات نجيب محفوظ الثلاث : التركة ، النجاة ، يمين ويحيى ، هي قطع حوارية محدودة القيمة تشترك مع بقية أعمال المجموعة التي حمل العرض اسمها دون مبرر « تحت المظلة » في التعبير عن مظاهر الصيرة والذهول وتشابه الطرق التي انتابت الكاتب الكبير بعد ١٩٦٧ ، لكن الإخراج لم يلتزم بتقديم الكاتب كما هو ، فادمج إحدى المسرحيتين بالأخرى على نحو فجأضر بالعمل أكثر مما أمانه ، وأضاف إلى المسرحية الأخيرة نهاية مفتعلة تناقض كل فكر نجيب محفوظ بعد ١٩٦٧ .. كي تقف مظلة وتصرخ في جمهور الصالة : أن أقتل وقتل ! .

تنتهى « الوحش » أيضا نهاية منافضة لنهايتها المنشورة : اختار المخرج أن يضع كلمات تريزياس على لسان أوديب من أجل ابتزاز الصالة . ففي مسرحية على سالم كان أوديب — بعد أن يعي خديعته وخطاه — يترك المدينة ليضرب في الأرض ويتعلم أجلة السؤال من جديد ، لكنه في العرض يذرع خشبة المسرح في خطوات واسعة ، ويتصاعد أداؤه وهو يخطب في أبناء طيبة ، جمهور الصالة ، أن « ستبقى طيبة ملكا لابنائها » في محاولة مخادعة لسرف الجمهور عن النهاية الحقيقية ، وأصابة نجاح أشكى خلاصا من موقف مربك أو متوتر ، وضاع جزء مما يود المؤلف قوله وسط هذا التضييل ! .. لا زالت مسرحية « الوحش » — وأنا أعني نصها المنشور — هذه المرة — تحتل ملاحظة أخرى في هذا الاتجاه : إزاحة مركز الثقل عن

القضايا الأساسية وطرحه على قضايا جانبية أو ثانوية . فهذه المسرحية — بكل المالبسات التي أحاطتها — من أهم ما قدمه المسرح المصرى فى العام الماضى ، لكنها واقعة فى أسر تناقض رئيسى نهى فى الوقت الذى تنفى فيه جدوى التالفة الزائف والبطولة الفردية تعود لطفى بين يدى اوتيب زمام المبادرة من جديد ، فهو الذى يطرد أوالح — رمز القهر — من الخيفسة ، ويوصى كرىون قائد جيش طيبة وتريزياس حكيمها بأن بعدا الناس للقضاء الوحش ، ويكون الحل عند كرىون هو المغامرة الفردية مرة أخرى . أخشى أن أقول أن أهل طيبة جميعهم مدانون بالعجز عند على سالم ، حتى حين يخرج اوديب ليخبرهم بما كان يمكن أن يغاثهم : وهو أنه لم يقتل الوحش القديم يضيع صوته وسط ضجيج غناهم له . إذا كان هذا صحيحا .. فإن الحل ؟ .. يقول المؤلف : بأن يبقى أهل طيبة على حالهم حتى يتم صنع أنسان جديد عن طريق الفن . ولا يستطيع أحد أن ينكر أهمية الفن ودوره فى صناعة الإنسان . لكن : هل هو السبيل الأول ؟ .. هل هو السبيل الوحيد ؟ .. من المهم أن يتحرر أهل طيبة أولا من المستقيدين بكل ما هو قائم ضدهم ، ومن المهم أن يتحرروا كذلك من مقرهم (الملادى والروخى) لأن هذا هو سبيل التحرر من الخوف فى نهاية الأمر . بعبارة واحدة : الخوف ليس هرضا لكنه عرض ، والفن ليس سبيلا وحيدا الى صنع الإنسان الا لو سلمنا بأن كل التغييرات إنما تحدث فى عالم الدالخل .. عالم الروح والمثل والحقائق المطلقة لا واقع الممارسة والنضال اليومى والجهد الإنسانى من أجل حياة لا يتهددها القهر والخوف .

هذا الاتجاه يعنى بأبسط الكلمات رغبة فى الهاء الجماهير عن جراحها الحقيقية بحك هذه الجراح ثم نر الرماد فوقها ، وعلى هذا النحو لن يكون المسرح وسيلة لأن يعى الإنسان واقعه ويعمل من ثم على تغييره ، لن يكون سوى لون جديد من المخدر .. يضاف الى نواح الأغانى وسيل الكلمات المقاطعة ، لكنه لون أكثر خطورة لأنه يتسلق المشاكل الحقيقية من أجل صرف الأنظار عنها . هنا تكمن خطورته بالذات ! .

ما قدمه المسرح الكوميدي كله دون التناول النقدي الجاد . ثلاثة عروض : أولها وآخرها استمرار تلك الأعمال المستوردة من نفاية المسارح التجارية فى أوربا — البوليفار بوجه خاص . فى « حب لا ينتهى » تداولت أنص عدة أفلام كالمعتاد : ترجمة وتصيرا وتعديلا وتلقيحا وحفا وإضافة ، وتولى المخرج بعد هذا كله أعمال مملية التزييف : مكتب بيتنا حافلا ضمنه عبارات مثل الصدق الموضوعى والشمول الإنسانى وصلاحية العمل لكل الناس فى كل زمان ، وبعد أن شبع تفلسنا اتصرف الى السياسة لمحدث عن المبررات السياسية لتقديم هذا العمل ، ولم ينس الإشارة الى قضية

المصر والمركة الدائرة والانسان الذى يخوضها وهو يطلق الضحكات ! ثم جاءت المسرحية بعد هذا كله تدور حول المثلث الشهير الزوج والزوجة والعشيق . . الجديد أن حالة العشيق هنا أصابت صاحبها بنزعة تصوف غير مفهومة ولا مبررة . العرض الثانى كان سقطة بكل معنى الكلمة : ثلاث مسرحيات قصيرة واحدة من قصة قصيرة لاحسان عبد القدوس ، والاثنان الباقيتان من أسوأ أعمال توفيق الحكيم أحدهما كتبت في الثلاثينات والأخرى في الستينات وهما معا غير جديرتين بالتقديم على المسرح . الشيء المؤسف حقا في هذا العرض هو اعتياده — أخرجاً وتبثيلاً — على شباب المسرح الكوميدى ، أهدرت طاقات أكثر من ثلاثين ممثلاً وممثلة للخروج بنتيجة يبدو أن الخروج بها مطلوب وهى فشل النصوص المؤلفة والممثلين الجدد بحيث لا يبقى سوى اللجوء لاستيراد مسرحيات البوليفار وأسناد بطولتها الى عدد محدود من النجوم ، وهو الاتجاه الذى يتبناه المسرح الكوميدى ويبدو مصراً عليه رغم الفشل والبعد عن واقع الحياة وهموم الناس .

بقيت « حبظلم بظاظة » التجربة الثالثة لمسرح الجيب ، والمسرحية الأولى لمباروق خورشيد ، الذى حاول القصة القصيرة والدراسة النقدية ، ثم المسرح ، وأصاب نجاحه الحقيقى فى دراساته من السير الشعبية وتقديدها فى صياغات جديدة . المسرحية تحاول أن تقدم صورة الانتهازى فى كل العصور ، فتخطى بين أروقة التاريخ ودروب الحاضر . وتكاد تنقذ انتسابها للمسرح كلما اندفع حبظلم فى خطبه الطويلة ومونولوجاته المكررة دون ضرورة فنية . ما يمكن أن يكون عيباً فى بناء المسرحية وجده المخرج والممثل الأول نعمة كبرى فأنفرد بالجمهور وراح يتقافز على مختلف مستويات الخشبة ويذرع أرضها بالطول والعرض وقال كذابو الزفة : هذا أسلوب جديد فى الأداء ، لكن المسرحية بقيت هجائية ناضجة بالمرارة وكراهة البشر وتبرير الذات ، ومونولوجات طويلة يلتقيها منسخ يتفننى بانتصاراته (وأهها انه قاد أمه لسرير السلطان كى يصبح قائد لفرسانه) ، ومناظرات تدور حول معنى الشرف المحوم فى سقف المسرح دون مدلول محدد ! .

هذا حصاد مسرح الدولة فى عام : تناقص فى عدد العروض يعنى ارتفاع تكاليف الاتفاق على العرض الواحد ، وتخطى فى اختيار الاممزال يعكس غياب خطة واضحة المعالم يمكن أن نتلق على بعضها او نخطف حول بعضها الآخر ، بعد واضح من تضايي الواقع ومشاكله الحقيقية ، ومحاولة ابتزاز مشاعر الجماهير حين التصدى لبعض هذه القضايا : باستقاط سمات الالاهية الزائفة على الثوار (دفاعاً عن جبن الكتاب انفسهم) ، او ازالة مركز الاهتمام عن القضية الرئيسية وطرحه على أخرى جانبيه . ومن حول هذا كله دائرة مغلقة من النزوات الصغيرة والعلاقات الشخصية والارتجال

الذى تتحكم فيه عوامل بعيدة عن الموضوعية ، ومديرون ينزلون وآخرون يصعدون دون أسباب مغلطة أو واضحة .



وخلال العام الماضى لمع ضوء جديد : المسرح خارج العاصمة . وتحمس الجميع لهذه الواقعة الحضارية الهامة . . محاولة زرع جذور المسرح في ارض جديدة ، بعيدا من الدائرة المغلقة في العاصمة . وقدمت الثقافة الجماهيرية حوالى عشرين عرضا مسرحيا في مختلف المحافظات ، تراوحت ليالى العرض ما بين ليلتين الى سبع وعشرين بهتوسط حوالى عشر ليال للعرض الواحد ، واقيمت مسابقة بين عروض المحافظات — احاطتها حالة دمائية واسعة — عقدت المرحلة الأخيرة منها في القاهرة ، ومنحت الجوائز الاولى لـ اعمال ثلاثة : الاولى مسرحية ذات فكرة مستهلكة من قبل « المفتش العام » تقول ان الناس يخافون ولا يستحقون ، وانهم لا يستطيعون شيئا سوى ان يظلوا قاعدين بانتظار ان يتفضل المسئولون بزيارتهم وحل مشاكلهم والثانية مسرحية جديدة لمحمود دياب تقوم على تجربة مشابهة لتجربة « ليالى الحصاد » وان كانت هذه تفضلها فنيا بكثير ، وحقق أخراجها نجاحا لسكيا في استخدام القرية ديورا طبيعيا للأحداث ، ولو كانت المسرحية اقل تعقيدا من حيث بناؤها وأكثر وضوحا من حيث فكرها ، ولو استطاع المخرج ان يجد حلا معقولا لمشكلة أماكن الجمهور لكانت نموذجاً طيباً لمسرحيات الاقاليم . اما المسرحية الثالثة فهي « مطيل » بعد ان فقدت كل ما بينها وبين شكسبير ، وتحولت الى ميلودراما غنائية ، وكان نجاحها في استخدام المخرج لمطرب قنا ومنشديها وراقصاتها . واذا سلمنا بأن الاعمال التى نازت هي نماذج لما يمكن ان يقدم في الاقاليم فاعتقد أننا نضرب في اتجاه خاطيء حول الميل الى غرس نماذج مصفرة من مسارح العاصمة في الاقاليم ، مع رغبة واضحة في التعالى على جمهور هذه الاعمال ، لأننا — نحن — نعرف ما يرضيه أكثر مما يعرفه !

وقد اشبهت هذه القضايا حوارا ومناقشة في اللجان المختلفة للمؤتمر الثقافية الجماهيرية ، وقال المجتعمون كلاما كثيرا حول شكل المسرح الذى يجب ان يقدم ومضمونه ، واقيمت مسابقة للتكليف المسرحى وشكلت لجنة قراءة دائمة ، رغم هذا كله لا زال المخرجون حائرين يلهثون وراء النصوص « الملائمة » : كل وفق تصوره الخاص ورأيه فيما يجب ان يقدمه . صحيح ان المسابقة — بالإضافة للجنة القراءة هذه — قد برزت بعض النصوص « الملائمة » — بمعنى انها وصلت حدا أدنى من اقناع المسئولين عن تقديمها — لكن المشكلة الحقيقية تظل مكانها : ماذا نريد أن « نقدم » لجمهور الاقاليم الآن ؟ . . ومنى يجب أن نتوقف « نحن » بعد أن تستتببت جذور المسرح في هذه الاقاليم بالفعل ؟

الأساس الفكرى الواضح للنشاط المسرحى خارج العاصبة غير واضح المعالم ، وثمة محاولات تضرب فى اتجاهات مختلفة ، وما « أزمة النصوص » الا تعبير عن فقدان هذا الوضوح ، وثمة اقتراح محدد : لماذا لا نلجأ الآن الى الأعداد المسرحى ؟ .. بوسع عدد ممن يعرفون المسرح معرفة جيدة أن ينصفوا الى أعداد أعمال من السير والتراث والمسرح العالى ، أعدادا يتسم بالجدية وأستبعاد كل ما هو متحلق أو غير ضرورى ، والمحافظة على أن يقول العمل كلمة ثلاث نبض العصر ومشاكل الواقع ، لو حدث هذا لأمكنا أن نجد عددا طيبا من الأعمال الجديرة بالتقديم لا تجد منادا فى الوصول الى وجدان المقترح وعظه ، وتستطيع أن تجد الصيغة المناسبة بين التبسيط والتسطيح ، بين الإمتاع والأبتذال .

لا زال العمل المسرحى فى الاتليم طفلا يحبو ، بحاجة لمزيد من العناية والاهتمام — وبخاصة — قبل كل شيء — لأن يعرف ما يريد وما لا يريد ، والا .. طالت فترة الخطب فى كل الاتجاهات ، وتاه الطفل — الذى نتبنى أن ينمو ويكتمل — بين مختلف الدروب والسكك .



ويظل المسرح التجارى دائرا فى فلكه المألوف : تعلق مشاعر أبناء البورجوازية فى المدينة وتدلليهم بحلم البقطة المبهج فى الفراء دون جهد ، بالمواقف المنقطعة والميلودراما الفاتحة ، باسماء نجوم « الذوق العام » ، بالإشارات والإيماءات الجنسية الصريح منها والمستتر ، بالنبهات المطروقة حتى الاستهلاك الكامل ، بمحاولة الإبهار بحيل المسرح ، بالفكاهة النابغة عن اللفظ وتوليد القافية ، بالزراية بالمتقنين والسخرية بهم .

لا شيء جديد الا ملاحظتان : الأولى هى أنكماش عدد إيفرق التى نقدم عروضها لكن هذا ليس دليلا على انحسار حقيقى بل هو إنتقال من شكل لآخر فى أسلوب العمل ، فلا داعى لتكوين فرقة دائمة يلتزم أصحابها بدفع أجور ورواتب ، يكفى أن يجتمع المجتمعون على عمل واحد فيكسبون منه شيئا ثم ينفذ سابرهم ، ولا زال بوسعك — اذا كنت مؤلما أو مخرجا أو مثلا أو لا علاقة لك بالامر كله — أن تجمع حولك بعض الناس وتقدم أى شيء ، والمسألة بعد ذلك مرهونة بقدرتك على تحقيق الريح بأى سبيل !

الملاحظة الثانية هى أكمة جديدة بدأ استخدامها : تقديم مسرحيات تتعلق مشاعر العمال فى محاولة لأجتذابهم الى جانب أبناء البورجوازية ، فتبهط جميلات لعدليك أقدام العمال ، ويسرفن فى التودد اليهم اسرافا مبتذلا ،

والهدف الحقيقى : بيع اكبر عدد ممكن من الحفلات لعمال الشركات والمؤسسات ، ولا بأس بعد هذا كله أن تسمى الفرقة نفسها بالمرح العمالى ! .

على استحياء ، ودون أن يعرف كثيرون ، وبإمكانيات لا تكاد تبلغ شيئا قدمت جامعة القاهرة أسبوعا لفرقةها الجامعية . كان الطلبة — ومعهم عدد من شباب المخرجين — طموحين وواقفين في قلب عصرنا ، قدموا موتى بلا قبور ، وجيفارا وأنجولا وثورة الزنج . كانت حساسة الشباب وجهودهم النضرة جذيرة بالأمجاب ، قبل أيام الامتحان المسيرة يجرون تدريباتهم ويحفظون أدوارهم ، ويتألق بعضهم وهو يتحرك على خشبة المسرح يتولب وانطلاق . أن جانبها قليلا مما ينفق على فصل واحد من مسرحية المؤسسة المسرح كليل بأن يدعم المسرح الجامعى ، ويجعل منه حقل استنبات يقدم زهورا جديدة شابة ويفتح أمام حماسهم الطلق أبواب التجريب ، فتتأكد معرفة المسرح الجاد عند الجامعيين من ناحية ، وتكسب الحركة المسرحية — الدائرة حول نفسها — زخبا جديدا مستمرا من الناحية الأخرى .



دون تمصف ، ودون جدل طويل فإن النشاط المسرحى خلال عام يمكن تلخيصه بلامحه على النحو التالى :

انتقار واضح لوجود نظرية يصدر عنها النشاط المسرحى ، أو على الأقل قواعد عمل تعرف المطلوب من المسرح فى هذا الواقع من الزمان والمكان والقضايا الأساسية .

فى العاصمة ، وعلى جمهورها تتنافس فرق مسارح الدولة والمسارح الخاصة ، ومن أجل الاستئثار به تتبارى ، وهى — من ثم — لا بد أن تكون حريصة على أن ترضى ذوقه ، فلا تصدحه أو تواجهه ، ويفقد المسرح وظيفته من حيث يجب أن يكون سلاحا فى يد الإنسان يكسبه مزيدا من الوعى بواقعه كى يعمل على تجاوزه .

أن جهدا يجب أن يبذل فى اتجاهين : الاهتمام بمسرح الاقليم من حيث توضيح اتجاهاته الفكرية الرئيسية التى يتجه نحوها ، والاهتمام كذلك بالمسرح الجامعى والعمل على تدعيمه .

والآن ؟ .. بدأ دور جديد فى اللعبة . بدأت بروفات مسرحية

« صيفية » في الاسكندرية : انطونى وكليوباترا على المسرح الرومانى .
تقول : لماذا انطونى وكليوباترا بالذات ؟ .

لهذه الاعتبارات : انها تلائم المسرح الرومانى فى الاسكندرية وكليوباترا عاشت فى الاسكندرية ، ولانها من ترجمة الدكتور لويس عوض ولانها من تأليف شكسبير كذلك . فى هذا الموسم « الشتوى » افتتح نبيل الالفى مسرح الجيب بثورة الزنج ، وفى الموسم « الصيفى » سيفتتح المسرح الرومانى بانطونى وكليوباترا ، ولعله فى الموسم القادم ان يفتتح معبدا يقدم فيه مسرحية نرعونية ومسجدا يقدم فيه مسرحية عرية ! . .

نتمنى تنتهى اللعبة السخيفة الدائرة ؟

موسم المقاعد الخالية (*)

بوسع من تابع النشاط المسرحى فى السنوات الأخيرة أن يصل لاقتناع بسيط مؤداه أن هذا النشاط أخذ فى التدهور من حيث الكيف والانتشار من حيث الكم . وأنه — كيفا وكما — لم يعد النشاط الذى يمكن أن تعلق عليه الآمال فى أن يضيف شيئا حقيقيا وذا قيمة لحيانا الثقافية .

ولأن كل الكلمات فقدت معناها من طول ما أستخدمت فى غير مألوف دقيق ، ولأن الحقيقى والأصيل قد اختلط بالزائف والمصنوع : ما تراه أنت حقا يراه غيرك باطلا وفى جعبة الكلمات متسع للجميع، ولأن أعمالا قليلة جيدة تتوارى وأعمالا كثيرة متوسطة أو هابطة تفقد عليها الإمكانيات ماقية وبشرية بغير حساب ، ولأن أصحاب المصالح قويت روابطهم وسناد بينهم نوع من التواطؤ الخفى أو المعلن .. لهذا كله اختلط الحابل بالنابل ، وإذا قلت اليوم أنك تريد مسرحا جادا يهتم بقضايا الإنسان فى هذا الواقع من الزمان والمكان : يثرى وجدانه بهتعة الفن وينير وعيه بالفكر ويقول لـ : شيئا من علاقته بهجته أو نفسه أو عالمه ، إذا قلت هذا نظروا إليك لحظة ثم أنصرفوا لما هم فيه : يدممون عادات التفوق السقيم ويتلقون الذوق العام ويرفعون — تحت كل الشعارات — رايات ألـ : الصاخبة أو الغموض الذى لا تكاد تستبين منه شيئا ، أو السقوط على الأعمال المسرحية الحالية تمسخها وتشويهها باسم أقلية ثقيلة وقويته . أو الوقوع على نفايات مما تقدمه المسارح التجارية فى بعض دول العالم والقناعة به واعتباره أشهى ثمار العبقرية الإنسانية .. ثم وضع « حرفة » المسرح فى خدمة هذا كله !

وإذا دخلت قاعات المسارح الآن فوجدت البرودة والصنوف الكثيرة الفارغة ، ورمعت نظرك الى ما يلغى عليك من موق الخشبة وجدت العلاءة قائمة بين القاعة والخشبة ، جاء انصراف الجمهور نتيجة طبيعيتهم فنادلة لمحاولة

(*) رزق اليوسف ، ١٩٧١/٢/٢٥ .

اجتذابه بالمصالحة وانصاف الحلول ، فباسم اجتذابه ومن أجله طردنا الفن ووضعنا كل شيء في غير مكانه الصحيح ، ثم اتحصرت المهارة بعد ذلك في أحاطة المضمون القديم بتلاف جديد وأخفاء الأنكار العادية والمألوفة والمستهلكة والمبتذلة في أوراق ملونة تحمل كلمات كبيرة تحير البسطاء وترضى الادمعاء ومن يتصورون أنفسهم « ذوى جباه عالية » فلا يقنعون بأقل من الكلمات الكبيرة ، يهزون رؤوسهم في اقتناع لا يهم أصابوا شيئا أو لم يصيبوا ، لأن التفاهم قائم بينهم ومن يقدمون لهم اللعبة : « نحن بدورنا حريصون عليكم ، ومن أجل أرضائكم سنلقى اليكم قبل النهاية بحكمة أو عظة أو عبرة فلتقفوها ، ولا بأس أن تركبوها على باب المسرح يكسها انفراديون بعد الستار الأخير » ! .



ولعلنا لا نستطيع أن نتحدث عن أعمال مسرحية (جيدة) منذ عرضت . أعمال مثل : (حبات القرايين ، ١٩٦٨) . و (على جناح التبريزي ، ١٩٦٨) . و (ليلة مصرع جيفارا ، ١٩٦٩) و (النار والزيتون ، ١٩٧٠) .

أما فيما بين ذلك وبعد ذلك فلن تجد في عمل واحد أكثر من جانب يستحق الالتفات ، لكنها أعمال تعكس في مجموعها ظاهرة مسرحية معتلة يحيطها مناخ ثقافى خليط ، والقائمون عليها أما هم أسرى مفهومات قديمة عن المسرح ودوره من ناحية ، أو هم — بأخف النعوت — حرميون لا يعنيه من الأمر كله سوى رواج الاسم ويسار الحال والباقي بعد ذلك على الله : فكل الأمور جدلية وكلها قابلة للنقاش .. لكننا — نحن المنحلقين — لا نرضينا شيء ولا يعجبنا المحجب ! .

وحقيقة الأمر عندنا أن المسرح ليس نشاطا معزولا عن حركة المجتمع كله ، وأن هذا النشاط الفنى الهام — لملاقته الوثيقة بالجمهور — يمكنه أن يلعب دورا أكثر خطورة وفعالية إذا عرف الطريق الى جمهوره الحقيقي ، لكنه لن يعرف جمهوره إلا إذا عرف الأجابه على سؤال بدى : ماذا يريد ان يقول لهذا الجمهور ؟ .. وأى أفراد سيقدمه له من أجل أن يعاود التجربة وأن يخرج من بيته — حيث تعاند قدماء أرض المسرح ؟ في مباراة واحدة : أن السؤال الذى لا مهرب منه والذى يجب ان نواجهه هو : من هو الجمهور الذى نريد ان نصل اليه .. ولماذا نريد ان نقول له ؟ .

وكل الظواهر الآن تشير لأن مسرحنا الرسمى قد اختار جمهوره واختار كذلك ما يريد أن يقوله . أما الجمهور فقطاع محدود من الطبقة الوسطى في العاصمة (يطارده حتى الاسكندرية في شهور الصيف) ، يتبنى المسرح كليشيهاته ويحاول الاستئثار بنجومه ، ويبهز بالآيات الحرفة ، ويبتزه بطرح

تضايه ثم تحويل الاهتمام الى حيث يريد ، يحك جراحه ثم ينز غوثها الرباد ، يمعن الكتاب في البعد عن القضايا الحقيقية التي يطرحها الواقع (اها بالهرب منها او بالمبالغة في اطلاق الكلمات الثورية التي لا تعنى شيئا) وبمعن المخرجون في استخدام عناصر الحرفة ويفرقون في تصنيفات جمالية شكلية لانهم يفتقدون الصدق فيما يقدمون ، ولا يجد المثلون سوى الاعمال في الاداء ، في اتجاه الميلودراما او الفارس .

ولان المسرح الخاص — بحكم تباينه مستهنا الريح واستفاده الى القاعدة الذهبية : ان شبك الذاكر لا يخطئ ابدا — اكثر حرصا على هذا الجمهور نفسه ومعرفة بما يرضيه ينهزم المسرح الرسمى في المنافسة ، ويلقى هزيمته وسط البرودة والمقاعد الفارغة . هل تعتقد ان حركة مسرحية تلهم افضل ابناءها وتقدهم للمسارح الخاصة يمكنها ان تظل حريصة على جمهورها ؟ ، وهل تعتقد ان الفنان الذى يستطيع ان يقدم للمسرح الخاص عملا « يلائمه » ثم يعود ليقدّم للمسرح الجاد عملا آخر يلائمه كذلك مخلص في اى من الحالتين لشئ بالذات ؟ اذا وجدت كل مخرجى المسرح الجاد عنفنا يتجهون للمسرح الخاص ، ووجدت معظم الممثلين كذلك (استثناءات قليلة هي التي لا تزال جديرة بالاحترام) ووجدت بعض المؤلفين بدعوا يحاولون اللحاق بالركب .. واذا علمت شيئا من توعية جمهور هذا المسرح وضرورة المحافظة عليه .. ادركت حقيقة الامر ؛ ان النشاط المسرحي كله قد اختار بشكل حاسم احد جانبي الاختيار الذى طرحه اريك بنتلى — واحد من كبار منظري المسرح ونقادته — امام فنان المسرح : ان يكون ثائرا او مطية للطبقة الصاعدة .

تلك هي القضية الاساسية التي نعرض لها في هذه المقالات ونحاول التلليل على صحتها : ان المسرح المصرى الان اصبح اسم ثقافة طبقة واحدة هي الطبقة الوسطى بقطاعيها : الكبير القادر والصغير المتطلع ، وان المسرح لم يعد يعنى الا بان يقدم لهذه الطبقة ما يتلقى مشاعرهما ويرضيها لاثها هي صاحبة ثمن الذاكر (في القطاع الخاص) ولانها الصاعدة في تحالف الطبقات ، وهي التي ابرزت هؤلاء الفنانين .. ثم قصر فكرهم من مواجهة كيشبيات الطبقة من اجل تعرية متناقضاتها وكشف الزيف وجوانب السلب فيها . لصالح الجاهل « صاحبة المصلحة الحقيقية .. » .

والوقوف عند اعمال بعينها يعنينا الان من حيث دلالتها على ابتعاد الصورة العانية . وسنبدأ بمسرحيتين : « الانسان والظل » لمصطفى محمود (اخراج حسن عبد السلام) افتتح بها مسرح الجيب موسمه الجديد ، ثم

« الجنس الثالث » ليوسف اندريس (اخراج سعد أردش) وهى العمل الرئيسى الاول للمسرح القومى هذا الموسم . ماذا فى المسرحيتين ؟ وما دلالتهما المشتركة ؟ مسرحية مصطفى محمود تعرض أزمة مستشار حكم بالاعدام على عدد كبير من المجرمين ثم صحا ضميمه فتجسد له ظلا يحاكمه ، وثمة أزمة موازية هى شك البطل فى زوجته وصديقه . تبدأ الأزمات معا ويخيل اليك انها مترابطتان ، ثم تكشف بعد ذلك أن البطل يشك فى زوجته منذ زمن طويل (رغم أنك تجد فى حديثها الى الصديق وفى تبادل الكلمات واللمسات الحانية كل مبررات هذا الشك) ، لكن الأزمات معا مبرران كى تستمع الى آراء المؤلف فى معنى العدالة والقانون والجريمة ومقوية الاعدام والحرية والشك والحب والخيانة وقوة العرف والتقاليد وروح العصر والرحلة الى الايمان .. الى آخر تلك « الثروة اللطيفة » التى دأب مصطفى محمود على كتابتها فى السنوات الأخيرة فجعلت منه نجما من نجوم الذوق العام ، لكنه ليس بالضرورة كاتباً مسرحياً صاحب فكر محدد يستطيع ان يبيته خلال نسج عمله الفنى . وخرجنا فى النهاية وحسادنا نثار من أرصنة الوجوديين — من كير كجورد الى سارتر — عن الإنسان المحكوم عليه بالحرية ، والحياة التى تظل سؤالاً بغير جواب .

ظلت مسرحية مصطفى محمود تؤجل عاماً بعد عام حتى تقرر أخيراً أن ترى النور . أين ؟ على خشبة مسرح الجيب الذى لابد أن يحتضن — بحكم قبليه — التجارب الطليعية فى التأليف والاخراج والاداء . لكن العرض لم يقدم لنا شيئاً « طليعياً » على الإطلاق ، بل لعل الأمر كان على العكس : مزيداً من الاستسلام لكليشيهات الثقافة السائدة وتجوم الذوق العام : فغسل أسم محمد عبد الوهاب — مؤلف موسيقى العرض — حيزاً كبيراً وترددت جملته الموسيقية المألوفة دون حس بالعمل المسرحى ، وقام المخرج بواجبه فانتقل بالخشبة الى الصالة دون ضرورة (جريا على اللعبة المألوفة) ، وتلاعب ما يسمعه بالأغناء والحركة والمؤثرات ، وجاء صلاح منصور بوجه انهكه المسرح الخاص ، وكليشيهات نهاها فى عروض مثل برعى .. والشنطة .. وألترد .. وأبرزها المساعد بالاداء حتى أبتزاز التصنيق .

وفى الخيل جاء النقد . كتب جلال العشرى — الذى أخذ على مائته تدشين المسرحية فى البرنامج المطبوع وفى ملحق « الأخبار » الأدبى وفى الإذاعة والتلفزيون — كذلك — يقول عن المسرحية انها تقتنى عن الحقيقة « داخل سرانيب الطيب وبين دهاليز الروح » ولكنها تحيل كل شيء الى الضمير .. فهو وحده الحر ، وهو وحده الذى يحمل وزر حريته .. أو لسنا بنفس الحجارة نهيئطع — كما قال بجاوتر — أن نبني للحرية قبرا وأن نشيد لها ميعداً ؟ .. وتنتهى المسرحية ، وينتهى النقد كذلك بطرح المشكلة لا بإيجاد الحل ، لأن الحياة نفسها مشكلة بلا حل .

هكذا تكتمل اللعبة : تحت شعار أزمة الإنسان المعاصر « التي هي في العلاقة بينه وبين ظله » ، وتمسحا بكلمات سارتر — الذي فضح مفكرى البورجوازية كما لم يفصحهم أحد — يقدم المضمون القديم في غلاف جديد ، تحيطه الكلمات الكبيرة كالبالونات الملونة : في سراديب الروح ودهاليز القلب ابحت عن الحقيقة . دع عنك الواقع بكل ما فيه ومن فيه وأهبط بأحنا عن الحقيقة هناك : أن وجدتها فلك أجر وإن لم تجدها فلك أجران . . وما جيلك إذا كانت مشكلة عصرنا هي العلاقة بين الإنسان وهذه « الأغبار التي صنعها بيديه لتصنع له الحياة فإذا بها تنقلب عليه وتتحول الى طيور مسعورة تنهش لحمه وتحيله الى جثة تمشى على الأرض » ؟ !

إذا كان مصطفى محمود يدموك للفوضى في السراديب بحثا عن الحقيقة فان يوسف ادريس يدموك لشيء آخر : أن تصحب بطله العالم ، رمز الإنسان بلا موارد ، في رحلته الخرافية الى أرض الجنس الثانى . . بحثا عن الجنس الثالث .

● غول أنجولا ●

بين المسرح التسجيلي والكوميديا الموسيقية (✱)

من حق عشاق المسرح أن يبتهجوا لهذا العرض الذى يقدم على خشبة مسرح الجيب عن مسرحية بيتر فايس « أنجولا » من أخراج احمد زكى واداء فريق من شباب الممثلين .

نعم . من حقنا أن نبتهج لتقديم المسرحي العظيم بيتر فايس (المولود في ١٩١٦) للمرة الاولى على مسرحنا . فهذا الشاعر والروائي والدرامي الذى خرج من ألمانيا تحت وطأة النازية ليعقيم في السويد مواطنًا بلا وطن يحترق العالم كله في قلبه ، الثورة موضوعه وقضيته وجوهرته يلقبها على مختلف وجوهها . ومن خلال عملية الكتابة ذاتها يكشف مواقفها ويحددها . أنه ليس مذهبيا صاحب فكر جامد أو نظرة أحادية يفسر بها الواقع والتاريخ لكنه متفتح القلب والفكر على ما يحدث في العالم . يراه ويتابعه ويعيشه ، وقد قال من نفسه مرة (١٩٦٥) أنه ليس في الموقف الاول : أى المطالبة بالحرية الفردية على حساب الموقف الاجتماعي . وليس في الموقف الثانى : أى المطالبة بالتغيير الاجتماعي على حساب حرية الفرد . لكن مقعده بين الموقفين . وموقفه الثالث ليس نهائيا ولا صارما لكنه كعلاقة الحب : فعل يتجدد كل يوم ، وعلاقة نابية تتحقق بالممارسة والفعل ، وهو يكشف في مسرحيته المثيرة « مارا - صاد » التي نتمنى أن نراها يوما على مسرحنا - عن وجوه مختلفة لجوهر الثورة : مارا الذى يرى العنف وسيلة وحيدة للتغيير . ودى صاد الذى يرى ضرورة الثورة على الضعف البشرى ، وذاك رو وجه الثورة العاطفى ، وكوليبه وجهها الانتهازي المخفى وراء القناع ، ثم هؤلاء المرضى الذى لا تعنى الثورة بالنسبة لهم سوى التحرر من الجوع والحاجة - لكنه يظل دائما متعاطفا مع مارا . و بيتر فايس يكتب بالتزام عميق ، لا لى

يتحرر من وطأة قهر داخلى لكنه يسير على خطى بريخت العظيم ، يرفض الحياة في مجتمع « بورجوازي غربي » . ويرفض أن يستسلم للعلاقات الاجتماعية التي تتحول دائهاا لمسلحة المستغلين وقوى القهر . على الفن أن يملك القدرة على تغيير الحياة والأفقد مبرر وجوده . وعلى الفنان أن يكون دافع تغيير من أجل تحقيق المجتمع الاشتراكي المثالي : الذي يتمتع فيه الفرد بكبر نصيب من الحرية داخل إطار انساني رحب وشامل . ومن هنا كان طبيعيا أن تلقى أعماله هوى لدى هؤلاء المسرحيين الذين يقفون في صف الإنسان وقضاياه في مواجهة العابثين واليائسين والمثاليين والباحثين عن حلول لمشاكل الإنسان في عالم آخر : أخرج له بيتر بروك « مارا — صاد » ، وأجرى قراءات لمسرحيته الأخرى « التحقيق » التي أخرجها ابروين بسكاتور في ١٩٦٥ قبل موته بعام واحد . وبفضل بيتر فايس أصبح المسرح التسجيلي اليوم ظاهرة صحية جديدة بالحياة في مجتمع تعقدت مشاكله واشتدّت جذورها ، فهمها بلغت درجة تعقد الحقيقة إلا أنه يمكن دائما تفسير تفاصيلها تفسيراً واضحاً واتخاذ موقف منها ، وهذا ما يعطى المسرح التسجيلي مبرر بقائه : انه ينتقى من كل مصادر المعلومات ما يعرضه ويقابل بينه ، أو هو — بكلبات فايس — « يختار من جزئيات الواقع عينة قابلة للاستعمال والعرض .. نموذجاً للأحداث الحاضرة والهامة .. » وعن طريق استخدامه لاسلوب التقطيع تبرز تفاصيل واضحة وسط الفوضى التي تسيطر على مادة العالم الخارجى ، ويتضح الصراع القائم خلال مواجهته لتفاصيل متناقضة معتمداً على الوثائق منطلقاً الى وضع اقتراح عملى أو رفع نداء أو إثارة سؤال جوهري .



و « أنجولا » أو « أنشودة غول لويز تيانا » .. من آخر أعمال فايس (قدمت للمرة الأولى في السويد في يناير ١٩٦٧) : من خلال الوجود البرتغالى في إفريقيا يكشف فايس تاريخ استعمار أنجولا وطبيعة القوى المستعمرة والمستأداة لها : المستوطنين البيض ورجال الدين والعسكريين والأمريكيين المتبعين الذين يحاولون التكيف ، ومن الخارج : شركات الاحتكار والبنوك العالمية التي تستغل ثروات الأرض وأيدي العاملين ، ومن ورائها الاستعمار الأمريكى والعالمى وحلف الأطلسي . الصراع قائم بين كل هؤلاء من ناحية . وشعب أنجولا : رجاله ونسائه وأطفاله من الناحية الأخرى ، لهم كل ثروات الأرض وجهد العاملين وللاتجولين الفقر والبطالة والتشرد والسجون والمعتقلات والأرهاب حتى الموت ، لا يستطيع الواحد منهم أن يقطع لحسابه أشجار الغابة أو يربى الماشية أو يبنى لنفسه بيتاً في المدينة التي لا يجد فيها سوى أحقر الأعمال : خادماً للسيد الأبيض أو عاملاً يستخرج ثروات بلاده كي تعمل خارج الحدود ثم ترتد

الى صدره أسلحة مشرعة ومزيدا من مشروعات استنزاف الأرض والجهد.
ويؤرخ فائيس لانتفاضة ضد الاستعمار البرتغالي في مارس ١٩٦١ حين هم
المقهورون يوما بتحقيق حلمهم في التحرر فتساقطت عليهم النيران تحرق
الأرض والغابات والناس والأطفال والأحلام . ينهار الفؤاد المسخ على
وجه لكن هذه ليست نهاية القصة :

« ولسه فيه جنرالات
ورجال صناعة وأصحاب متاجر
مالكين شيكات وقرق بوليس وعساكر
ولسه كل بتوع العالم الغربى
راح ييجو فرقة
لحمية الأموال
الى خدوها زمان بالتهب والسرقة .. »

هذا الكشف العلمى عن حقيقة الاستعمار ودوافعه للسلط يؤكد
فائيس في رؤية تشفى حتى تصل مستوى الشعر : من خلال التعارض
والتقابل ، ومن خلال استخدام الوسائل المسرحية : البانتوميم والأقنعة
وخيال الظل والكورس وخشبة المسرح العائدية والعدد القليل من الممثلين
الذين يتبادلون الأدوار . على أن التجربة التى قدمها أحمد زكى تستحق
المناقشة : لقد أباح المخرج لنفسه قدرا كبيرا من الحرية في تقديم العمل ،
حرية كادت أن تخرج به عن النص الأصيل : استعان أولا بالشاعر مؤاد
حداد كى يصوغ الترجمة النثرية للمسرحية التى قدمها يسرى خميس ،
واستعان بالموسيقى ثانيا لتصاحب جميع مشاهد العرض .. ما يغنى
منها وما يمثل على السواء ، وغير ثالثا من عدد الممثلين وطبيعة أدوارهم :
كان فائيس ينص على سبعة ممثلين يؤدون مختلف الأدوار بالتبادل لكن
أحمد زكى خصص خمسة ممثلين ليؤدوا دور قوى الاستعمار المستغلة :
الغول (أحمد زكى) ورجل السنين (المرسى أبو العباس) والجنرال
(إبراهيم عبد الرازق) والمستوطن الأبيض (عادل زكريا) وإبراهيم
(لطفى سعد) في مقابل خمسة آخرين يمثلون أدوار الوطنيين : مديحة
حمدي ، سناء يونس ، رموف مصطفى ، نهى الخولى ، غاروق يوسف .
وبع هؤلاء وأولئك عدد من أفراد الكورس يقومون بالترديد والغناء
وتكوين جماعات محايدة ، هذا كله بالإضافة لاستخدام الأصوات كمؤثر
مسرحى (على خلاف النص) وبعض التبديل في تتابع المشاهد وتكرار
تشديد ختامى للعمل كله .

هذه الحريات التى أباحها المخرج لنفسه تجعل من حقنا القول بأن

أحمد زكى لم يقدم نص « أنجولا » بقدر ما قدم عرضا يعتمد اعتمادا أساسيا على هذا النص . ولا شك في أن أحدا لا يستطيع أن يفرض على مخرج العمل شيئا ما دام يصدر في عمله من وجهة نظر متكاملة : لقد حول أحمد زكى المسرحية التسجيلية الى عرض موسيقى تلعب الكوميديا فيه الدور الأساسي من خلال التقابل بين المواقف المتتابعة . فعنى عناية خاصة بابرار التناقضات بين الفريقتين اللذين حددهما منذ البداية : الأنجوليين والمستعمرين . ولا شك في أن هذا التقابل مقصود في النص الأصلي للمسرحية (مثال : بعد مشهد ناشرى الحضارة « مين غيرنا احنا اللى بيصنع شئ فى أفريقيا مفيد .. الخ » يأتى الأنجولى الذى يحاول أن يلتبس لنفسه عملا مقصده المدينة والغابة والحقول — بعد مشهد الزنجى المكيف يأتى مشهد التسعة والتسعين فى الملة غير المتكفين .. الخ) . التناقض بين المواقف المتتابعة إذن مقصود منذ مايس لكن المخرج اختار أن يجعله النمط الأساسي في عمله . وإذا كان تحديد الأدوار على هذا النحو قد أعاد المخرج وجنبه ضرورة تحديد صفة كل ممثل يؤدي أكثر من دور فقد أوقعه كذلك فى تلسيرات غير صحيحة لبعض المشاهد ، واضرب مثلا بمشهدين : مشهد الخادمة « آنا » ، المفروض أن رجل البوليس هو الذى يضربها ويجهضها حين تنجه اليه بشكواها ، أما أن يضربها المستوطن الذى تعمل بخدمته فهذا يخالف ما أراد المؤلف إبرازه من تواطؤ أجهزة القمع المحلية ضد الأنجوليين . وفى المشهد التاسع : وزير العدل الأجنبى الزائر يلعب دوره الجنرال ورجل الدين ، هذا أيضا غير ما يريد المؤلف أن يقوله ، كذلك يقدم المخرج الجنرال نفسه فى دور مدير البنك الزائر ويضع كلمات الغول على لسان المستوطنة البيضاء .. الخ . وقد ساعدت صياغة نؤاد حداد بنكهتها المصرية الخالصة على أضغاث الجو الكوميدى الذى يريده المخرج ، وكانت فى كل الأحوال مفسيفة للنص ومفسرة له ، بل ومعدلة من ركائز الترجمة النثرية فى احيان كثيرة .

كانت صياغة نؤاد حداد تتسق تماما وما أراد المخرج ، كذلك كانت الموسيقى التى وضعها عبد العظيم عويضة عاملا أساسيا فى تقديم النص حسب وجهة نظر المخرج : أعده بجمال موسيقية تتردد فيها أنفاس فولكلورية أحيانا استطاعت بالتعاون مع الصياغة الشعرية أن تضيف لمسة مصرية خالصة : عذبة ورائعة الى العرض .

وتحققت وجهة نظر المخرج اكمل ما يكون . استطاع أن يقدم لنا عرضا حيا وساخرنا ونابضا ، لعب فيه الأيقاع السريع دورا هاما فى إبراز التناقض وتأكيد بين طرفى الصراع . لقد صاغ أحمد زكى لونا من التوازن الرائع بين الأمتاع والافتناع ، لم بهتز هذا التوازن الا لحظات قليلة كانت تبسو

ملقطة بالرغبة في التطريب، أو ميلودرامية الأداء لكنها لحظات قليلة لم تستطع أن تخل بهذا التوازن المتعقبا بين الفن والفكر .

أن النجاح الذى حققه عرض « الفول » يؤكد من جديد حقيقة الأزمة التى يمر بها المسرح الجاد ويشير الى أحد سبل الخروج منها : هذا نص عظيم كتبه مسرحى معاصر يحيط بوميه وقلبه بمشاكل الثورة فى هذا العالم الذى أصبحت فيه مشكلة الإنسان المعاصر لا فى سراديب الروح ولا دهاليز القلب ولا فى متاحف الخيال الجامع لكنها بالفعل فى أرض الواقع : واقع الاستعمار ونزف الثروات والقهر والعمل الشاق والأرهاب وممارسة أبشع أنواع الاستغلال تحت كل الشعاعات ، استطاع أن يحبل عبء أدائه مريق متكامل من الممثلين وأن يقدموا لنا صورة كدنا ننساها وسط نزاحم النزوات وبطولة النجم الفرد : صورة المسرح كفن جسامى يهدف الى تغيير الواقع والمشاركة فى صنع مستقبل أفضل للإنسان .

نهاية متفائلة رغم اليأس الكامل (*)

الدكتور آدم عالم في الميكروبيولوجي — ورز الانسان بلا موارد — مشغول بالبحث لاكتشاف مصل ارادة الحياة بعد أن مرغ من اكتشاف مصل ارادة الموت ، وهو يسمع صوتا ملحا وأمرأ (صورة من صور القهر المألوف في عالم يوسف ادريس) يهيب به أن يترك عمله الآن « لأن لديه موعدا في العتبة » ، وفي العتبة يبقى يومين بلا حراك قبل أن يأتيه رفيق الرحلة الخرافية ويحمله في السيارة « كيلو لفوق » ثم يهبط به على أرض الجنس الثاني ، ويألفها أرضا حافلة بالفرائث ! :

الشجر فيها يتكلم ويرقص ، ويفنق على آدم من ثمره ومائه ، وتغويه شجرة « التمر حنة » فيرتكب معها الخطيئة الأولى ، ثم يلتقي بكائن نصه خروف ، وآخر جاء من امتزاج شعاع بزهرة باغنية وعالم هو في الحقيقة قاتل ، بل هو أول قاتل في التاريخ : قابيل نفسه ومنه يعرف آدم سر النداء الملح والهاتف الأهر : مطلوب منه أن يتحد بكائنة تسمى « هي » آخر من بقى على قيد الحياة من سلالة الأخ القتل لا القاتل ، وهي : ولبية جنسية حافلة وهي كذلك روح التواؤم والقوة الدافعة الى الحب والتآلف بين العناصر المتنافرة . لكن هذا لا يحدث : « هي » تبعد والعالم يموت ، منذرة بفقدان التواؤم والتآلف ، ويهبط آدم الى معمله وقد وحى الدرس الذي كان يعمره من البداية : « الارادة هي سر التحقيق ، يكى أن تريد شيئا فيكون لك » .

وفي معمله تأتيه هيلدا الباحثة الآتية من بلاد الشمال — وهي نفسها شجرة التمر حنة — وتجاه حبب طاغ متفجر يرفضه في ابدية ثم يعود ليقنع به في مطاردتها وحين تنبئه بانها أيضا كان لديها موعد في

العتبة « يرى فيها ، هي ، القادمة من العالم الآخر .. لكنها لا تدرى من هلاوسه شيئا وترفض الدخول في « علاقة » حب من جانب واحد ، ولا يجد آدم مفرا من العودة لعمله وهو يعتقد أنه قارب اكتشاف مصل أرادة الحياة ، فيجرب التجربة على أحد الأرناب لكنه يموت وتنفجر مساعده « نارا » في مونولوج طويل تنتهه فيه بالصغار والجبن والبحث من أجل الجوائز والمناصب واقتتاد الحب الكبير الذي لابد أن يملكه هؤلاء الذين يغيرون وجه الحياة ولكي تثبت صحة دعواها تندفع الى الانتحار فتحتقن نفسها بمصل أرادة الموت .

نهاية متفائلة : من قلب الفزع الأعظم يواتيه الإلهام فيصل لاكتشاف مصل أرادة الحياة ويحقق به نارا فتمود اليها الحياة ، وليكتشف آدم أنها « هي » في أرض الواقع ، وأنه كان لاهيا بالبحث عنها في أرض أخرى ! .

تلك هي الخطوط الأساسية في مسرحية يوسف أدريس بجهدك ان تنم نثارها وسط اكوام الكلمات التي لا تبني موقفا ولا تدفع حدثا الى الأمام : كلام موق كلام ! .



وليس من قبيل التقيب في الحائز القديرة ان نرجع لقصة قصيرة نشرها يوسف بعنوان « هي » قبل شهر قليلة من عرض مسرحيته (المجلة . أغسطس ١٩٧٠) ، ففي هذه القصة كثير مما شيلته المسرحية بعد : فيها هذا البطل الذي « يؤمن بالعلم ولا يؤمن بالخرافة » ولها هذا انقهر الممثل في نداء ملح أمر ، وفيها هذا البحث المحبوم عن « هي » في عالم آخر له معظم سمات عالم المسرحية ، وفيها كل هذا الطابع الشهواني الملتصق بهي ، كولية جنسية . الفرق بين الصليين أن البطل استطاع في القصة القصيرة أن يرى « هي » ويظفر بقاء جنسي معها . انظر كيف حدث التحول : « أشارت وأطفئت الأنوار تباهيها حتى العمر انطفأ وتحسست جسدها وأنا ذاهب معها في قبلة واقتشعرت يدي وهي تلامس لمخذاها ، كان خشنا مليئا بالشعر رغيفا طويلا كساق المزة ينتهي بحائر كحائر الحبار ، اكتشفت ان الأثنى التي انا غائص فيها كانت مؤخرة رجل فلاجر الشخوذ ! .

أخذ يوسف من قصته جوهر الرؤية : النداء الملح الآخر والبحث عن تجسيد الأمنية في عالم آخر ثم الرجوع من الرحلة الخرافية بالفضل والمرارة . واضاف اليها القضية التي اتشغل بها آدم (الحياة والموت) والدرس الذي وعاه في النهاية (الإرادة) ، وحين اضاف ما اضاف كان بتحريك داخل عالاه الفكرى الذى عرفناه منذ « الفراغير » : الاستسلام

للظهر الكونى الذى لا مفر منه فى « الفرائير » ، الاستسلام للشر الاخلاقى
الكامن فى الكون والذى لا مفر منه الا بالجنون ومحاولة تجرير الكوميديا
منه فى « المهزلة الأرضية » ، رفض جميع النظم وادانتها فى « المخططين »
هنا تعمق الفكرة ويأتى البحث عن (السوبرمان) أو (الجنس الثالث)
نتيجة اليأس الكامل من الانسان فى هذا العالم والتهاوس خلاصه فى عالم
آخر . لماذا يلتبس يوسف ادريس عالما آخر ؟ .. لماذا يصرف وجهه عن
عالمنا ؟ .. لان الانسان يقتتل منذ بدء الخليقة ، فالحيوان لا يترىص
بالحيوان ولا يقتله ، اما عالمنا فمثلته يقتل ثلاثة الثانى على حين يتفرج
الثالث الآخر .. منذ البداية اذن والقتل ملقى فوق الرقاب بلا مناص ،
ومن أجل تعميق هذه الخطيئة يوحى الفنان الخالق لبطله بان يرتكب خطيئة
طازجة يحمل وزرها على يديه : الجنس لا القتل هذه المرة ، فينتع فى غواية
« التبر حنة » من جديد .

انسان يوسف ادريس ملعون لانه قاتل وخاطيء . والحل ؟ فى
الارادة . فى أن تريد . أن أردت شيئا فعلته أو أردت شيئا كان لك .
هكذا اذن : الحل داخل هذا الانسان الملعون نفسه لا خارجه . بالارادة
وبالحب العظيم نستطيع أن نصل للانسانية افضل وأرقى . فالمصغاف
لا يصنعون الحياة والعاديون ليس لهم منها الا أن يعيشوها : يكونون
ويشربون وينسلون ويعانون المهانة ولكنهم يستمرون فى الحياة ، اما الذين
يقع عليهم عبء تغيير الحياة فهم الأثمد « الارقى » الذين يملكهم حب
جنونى موهوس للحياة . ارايت الى أين يصل بنا يوسف ادريس ؟ لارادة
القوة . لاحتقار الانسان العادى . لاحتقار الملايين الذين يصنعون الحياة
والذين هم وقودها اليومى . ويبقى السوبرمان موجودا على الأرض : فى
نخبة ، فى صفوة ، فى قلة هم الذين يجبون الحياة وهم الجديرون بها .
هذا بناء متكامل ، متساند ومتسق مع نفسه ، ويحتم أن تكون نهاية العمل
هى موت « نارا » وأنهيار كل الآمال ، اما بعثها للحياة مرة أخرى نقد
جاء أشبه بنهاية سعيدة مقطلة : هى على مستوى بناء المسرحية شئ
يأتى بعد الذروة . وعلى المستوى الفكرى شئ يناقض المفهوم العام الذى
تصدر عنه المسرحية . قد تكون هذه النهاية حلا لمشكلة الجمهور أو النقاد
أو الككتور آكم ، اما المسرحية نفسها تبقى بشير حل .

هذه هى « الجنس الثالث » فى نهاية الامر : يأس مطلق من انسان
هذا العالم لانه قاتل وخاطيء وينبغى طرحه جانباً والتهاوس السوبرمان
فى عالم آخر .



من الحق أن نقول أن سعد أردش مخرج فكى جعلنا نشعر بوجوده معظم لحظات العرض ، استخدم الموسيقى استخداما فكيا في الفصول الثلاثة وأضاف للفصل الأول رقصة جماعية وثلاث رقصات منفردة ، واستطاع في الفصل الثاني أن يستخدم المسرح الأسود والستائر المضئية استخداما جيدا وأن يحكم تنفيذها .. أحسست في الفصلين الأول والثاني بوجود المخرج الذى يغمر بعينه لجمهور المشاهدين في ابتسامة متواطة : انا هنا ، وسأخلى بينكم وبين النص في الفصل الثالث . لهذا جاء هذا الفصل أكثر الفصول مدعاة للبلل . لم يتزاوج الإخراج والنص (كما أكد الدكتور على الراعى) لكنهما تجاوزا فقط . بوسمك أن تعزل لحظات قليلة من الرقصات أو تنفيذ المسرح الأسود ، ولن يبقى لك بعدها سوى جبل طويلة من كلام يفشى بعضه الى بعض . حل عبد الرحمن أبو زهرة عبه نص مجهد تضيق فيه معالم « شخصية » يريد الممثل أن يضع يديه على ملامحها الفكرية والنفسية والروحية : آدم مشغول بالبحث في سر الحياة والموت ، هذا انشغال مبرر ومشروع ولخدمة الإنسان .. لكن هذا الصوت القاهر الأمر : ما مصدره وما مفزاه ؟ وهذه الرحلة الخرافية الى أرض الجنس الثانى : ما دلالتها ومعناها ؟ وبعدها الارتداد الى الممثل من جديد ! أية حرة يعانيتها ممثل دور بلا ملامح ؟ لكن عبد الرحمن كان مجتهدا ومخلصا ، استطاع أن يقتنص لحظات أداها ببراعة ممثل عظيم (حيرته أمام القهر الذى يبقيه بغير حراك في الفصل الأول — المائدة الوهمية في الفصل الثانى — استخذاؤه أمام اتهامات نارا في الفصل الثالث) اذا ماتته الشخصية المتكاملة فلم تكن اللحظات التى تآلق فيها وحيل عباء الممثل كله وكان بطله الحقيقى .

والى جانبه وقفت محسنة توفيق (نارا) : حية مطلقة في دور « سبى الممثل » في الفصل الأول ، متوترة ، مرتجفة لهول النتيجة ثم مندعة للاتهام في الفصل الثالث . كانت مقنعة لكنها لم تكن أفضل ما يمكن .. نهى تملك أكثر مما تقدم . أما ماجدة الخطيب .. فبالاضافة للتناقض الواضح بين تحديداتها في نص المسرحية وحقيقتها فان صوتهما ضعف حقيقى على المسرح ، ووجودها على خشبة المسرح — منذ الموسم الماضى وفي مسرحيات مثالية يطرح سؤالا : هل يمكن لنجم من نجوم « السذوق العام » أن تصنع ممثلة مسرح مجرد أنها كذلك ؟ .. بعبارة أخرى : هل اختلطت المعايير الى الحد الذى تصبح فيه نجمة « دلال المصرية » هى نجمة المسرح القومى دون تمييز ؟ .. لمن أوجه هذا السؤال ؟

فى كل مرة يعرض فيها عمل ليوسف أديس ثور الزوابة، ويوضع يوسف

كله — ويكل ثقله في حياتنا الفنية والأدبية — موضع التقييم من جديد ،
وعلى أساس هذا التقييم تتخذ المواقف من العمل الجديد .

في ١٩٦٦ كتب د. لويس عوض عن المهزلة الأرضية : هل بقي أن
نصلي من أجل يوسف أدريس ؟ .. وبعد خمس سنوات كاملة يمكننا أن
نصوغ السؤال على نحو آخر : ألم يبق إلا أن نصلي من أجل يوسف
أدريس ؟

أعضاء المسرح خارج العاصمة (*)

على امتداد أيام الشهر الماضى تحدث « الثقافة الجماهيرية » أكثر من ثلاثين عرضاً مسرحياً فى المسابقة التى تجربها لأختيار أفضل العروض . قدمت العروض على خمس مراحل : فى الزقازيق (٨ عروض) ودمهور (٧ عروض) وبينها (٥ عروض) وأسسيوط (٧ عروض) والقاهرة (٥ عروض) ، ليلج المجوع الثنين وثلاثين عرضاً قدمتها فرق مسرحية فى القرى والمدن وعواصم المحافظات . وأود قبل أن أتعرض لبعض الملاحظات حول هذه العروض أن أترغ من تأكيد حقيقة لا خلاف حولها وهى أن انتقال المسرح الى الأقاليم وقرى جذوره فيها واقعة ثقافية وفكرية لا شك فى أهميتها ؛ هى محاولة لتقديم المتعة الفنية والزاد الفكرى لجماهير عاشت محرومة تماماً من أى زاد فنى أو فكرى . وهى محاولة للتعرف على نبض الجماهير وتجسيد مشكلات واقعها . ثم هى محاولة قد تنير — على المدى البعيد — أئراء من العاصمة بمصدر حقيقى للخصب والتجديد . . .

لهذا كله هى تجربة جديدة بالمناخ والتكوين . . . وجديرة بأن نناقشها من أجل أن نضئ أمامها طريقها الحق : أن تصبح التحايا حقيقياً بجماهير الأقاليم لا تصدير نماذج مصغرة من مسارح العاصمة اليهم . ولعل اليوم الذى تقدم لنا فيه المحاولة ثمارها لا يكون بعيداً : فتهب على من مسرح الطبقة فى العاصمة رياح جديدة محملة باحتياجات الجماهير فى بلدنا : العاملة على امتداد الحقول ومراكز تجمع المصانع ، على رقعة تمتد من رشيد فى أقصى الشمال لاسوان فى أقصى الجنوب ، تتنوع مشاكلهم وهمومهم وطرائق حياتهم لكنهم يشتركون فى حقائق أساسية : هذا الواقع المتخلف ثقيل الوطأة من ناحية ، والتشوق الممتد عشرات السنين حرباً كاملاً من ثمار الفن من الناحية الأخرى . بعنت الشقة بينهم وبين فنونهم الطغائية والمأثورة . والعاصمة البعيدة لا تضع الفنون الجديدة (السينما والمسرح بوجه خاص) لطبية احتياجاتهم .

هذه المهمة الصعبة يحاول أن يقوم بها جهاز الثقافة الجماهيرية مع قدر من التعاون - بزيد أو ينقص حسب رغبة مسئول الحكم المطلق - مع المحافظات . ومقرساتها عدد من شباب المسرحيين يتقاولون تعليمًا وثقافة ومعرفة بالمرح وصنقا مع الجماهير ، لكنهم يحاولون فيفشلون وينجحون . لعل من فشلهم ونجاحهم أن تتحقق لجماهير الأقاليم متعة الفن الذى يلبي احتياجاتهم . ولعلمهم يستطيعون من خلال ممارستهم كذلك أن يصوغوا شكلا للمرح المصرى لم يستطع مسرحيو العاصمة وضع ملامحه فى حجرات مسئلة الستائر ! .

بكل التقدير للجهد الذى يبذله معظم هؤلاء الشبان وسط ظروف غير ملائمة للأبداع .. وبكل التقدير للاهتمام الصادق بفن المسرح يبديه ملاحون وعمال وطلبة وموظفون صغار ، وفنانون شعبيون وهواة قدامى ، وبكل التقدير لشجاعة بعض الطالبات والعميلات وتصديهن لفسفوط اجتماعية مختلفة حين يشتغلن بالتمثيل والمرح فى معظم أقاليمنا .. بكل التقدير لجهد هؤلاء جميعا والحرص على استمرارهم أرجو أن تنهم الملاحظات التالية :

من بين الأعمال المقدمة نصوص لكتاب مسرحيين لهم تاريخهم الطويل أو القصير على المسرح : نعمان ماثور ومحمود دياب وعلى سالم ومصطفى مشعل .. ومن بينها أعمال امتدت عن المسرح العالى : قدمت دمياط أعدادا محلية لمسرحية « بريخت » (السيد بونتيلا وتابعة ملاتى) .. وقدمت قنا وأسوان عملا باسم « الناس والأرض » هو محاولة لللباس عودة أوريسيت الى أرجولباسا مصرية . كما عرض أعداد عن إحدى مسرحيات أونيل « وراء الأملق » بأكثر من عنوان فى أكثر من مدينة . بالإضافة لهذا وذاك ثمة موروو مسرحيات الأقاليم : وحيد حامد ، رافت أحمد ، محمود اسماعيل جاد والسيد طليب . رأينا لكل منهم عملا واحدا يعرض أكثر من مرة أو عدة أعمال . كما مثلت المسرحية الأولى والوحيدة لعبد السميع عيد الله أربع مرات فى أماكن مختلفة . وقدمت مسرحية أحمد أبو النور « خماسية بور سعيد » مرتين على مستوى المحافظات .

أية اعتبارات تتدخل لاختيار النص الذى يعرض ؟ أن الخلطة السابقة من الأعمال لا تكاد توحى بخيط واحد يربط بينها . لكن متابعة العروض تشير الى أن هذا الخيط قد يكون سهولة تنفيذ النص من ناحية ، ونوعا من التعالى على جمهور الأقاليم من الناحية الأخرى ، يتمثل فى محاولة تحديد مستواهم فى الفهم والتذوق ، ومحاولة لاجتذاب هذا الجمهور بفتح كتاب مسرح الأقاليم النيران دائما على الجمعيات التعاونية حتى لتكاد

تبدو المشكلة الوحيدة التى يعانى منها الفلاح فى القرية . لماذا الجمعية التعاونية وحدها من كل صنوف المشاكل التى يواجهها الفلاح ؟ هل السبب ان مهاجمة هذه الجمعيات امر مشروع بما دامت تتف بين الملكية الخاصة والعامية ؟ الا يعنى هذا القول بان الفلاحين انفسهم هم المسؤولون عن المشاكل التى يتحللون آثارها ؟ لم أجد سوى مسرحية واحدة تتناول مشكلة الامة تناولاً لا بأس به (الجواب لنأجى جورج) وأخرى تتناول ضرورة تحديد النسل تناولاً خطابياً فجاً (علشان بلدنا لوحيد حابد) . أما بقية الأعمال التى تتناول مشاكل القرية — وهى أكثر من نصف العروض — بالجمعية التعاونية ومشكلتها الأولى والأخيرة — أكاد الممحاوله غير واعية لتحويل الاهتمام بقضايا الفلاحين ومشاكلهم الأكثر مساواة وجذرية الى مستوى يبيع لمن يريد أن يقول : هذا هو السبب الحقيقى فى شقائهم ، انهم يفتقدون الاخلاص فيما بينهم ، وما أسهل أن يعرف الجميع حقيقة كاذب الجمعية المختلس نيتفسر كل شئ . وتنتهى المسرحية بموعظة اخلاقية مناسبة .. ثم ينفض السامر !

أن هذا ما يتردد فى أعمال بتمهدى توريد مسارح الأقاليم أكثر من غيرهم .. ولعله يستهوى المخرجين لتصويرهم أن هذا ما يلائم الفلاحين ، والا : لماذا يختار مخرج مدينة مثل أسيوط (حافظ أحمد) — بمستواها التعليمى والحضارى المتقدم بالنسبة لمدن الصعيد — مسرحية ليست من افضل أعمال نعمان عاشور (وأبور الطحين) ؟ أعتقد أن اختياره نموذجى لتفكير عدد من هؤلاء المخرجين : كاذب من العاصمة يكتب عن مشكلة فى القرية . هذا هو الحل الوسط . جاء عرض (وأبور الطحين) مبتكراً . لم يهتم الجمهور — الذى ملا المسرح عن آخره — الا لطربه الشعبى وفارس الأداء بالنسبة لعدد من الممثلين وضاعت خطوط حكاية وأبور الطحين . كذلك استطاع المخرج فى مدينة طنطا أن يقدم مسرحية لمصطفى مشعل — الذى لم يهله الموت ليصبح كاتباً مسرحياً مبتكراً — وأن يجعل منها واحدة من افضل العروض التى قدمتها المحافظات (كثر التناقلة من أخراج محمد سالم) .. لكن اختياره لها كان لأنها تتناول مشكلة الجمعية التعاونية مرة أخرى ! ويتم تناول هذه المشكلة باحدى طريقتين : أما أن تكون هى القضية الأساسية تعرض من خلال مواقف مغلطة وحوار مباشر وتمكس فيها ساذجاً لمجتمع القرية . أو تكون فى خلفية العمل المسرحى تدفع الأحداث والشخصون دون مباشرة . الطريقة الأولى فى التناول تجسدها مسرحيات وحيد حامد ورأفت أحمد . والثانية تبدو فى العرض الفنى الجيد الذى قدمته فرقة المنصورة عن مسرحية من تأليف أحمد عبد المعطى . وكذلك مسرحية مصطفى مشعل (كثر التناقلة) .

وعلى الجانب الآخر من مسرحيات الجمعيات التعاونية تفتتح المسرحيات المعدة عن أعمال من المسرح العالى الباب أمام إمكانية خصبة هى تطويع أعمال من المسرح العالى وأعدادها بحيث تصبح مادة جيدة لعروض الأقاليم : كان عرض (بغل البلدية) الذى قدمته فرقة دمياط — من أعداد يسرى الجندى وأخراج عباس أحمد — من أفضل عروض المحافظات أن لم يكن أفضلها على الإطلاق .. هنا نهم للعمل الأصلى — السيد بونتيليا وتابعه — ونهم لعملية الأعداد المسرحى لا يكتفى بتغيير الأسماء بل يقدم مضمون العمل الأصلى فى صياغة محلية خالصة . السيد بونتيليا يصبح الإقطاعى القديم الإباصرى بك . فى لحظات سكره ، يعلن ثورة الإباصرى على طبقته وكل ما تمثله وما تحويه من خواء وشرور . ويعلن انتباهه للفلاحين ويقدم لهم أرضه ومصنعه . ويزوج ابنته من رفيق كساحه .. أما حين تذهب السكره فانتباهه الحقيقى الى طبقته المنهارة بنماذجها وما يحيط بها على السواء . هذه فكرة مسرحية من الطراز الأول — حرص الأعداد على أن يبقى لها الطابع الكوميدى الذى يتفجر من التناوب الدائم بين الشخصيات والمواقف . والتناقض القائم داخل شخصية الإباصرى نفسه ، وكان حريصا على مضمون العمل كذلك . نقدم الإباصرى بعد قوانين تحديد الملكية ، كى يقول لنا : لا مكان للأمثال هذه النماذج بها فطعت فى لحظات سكرها . فهى حين تنيق ترجع دون تردد لانتباهها الطبقي الحقيقى الذى يعنى موقفا بنديا ضد الجهاير .

كذلك مسرحية أونيل « وراء الأمان » التى قدمت بنفس الأعداد أكثر من مرة — من أفضل النصوص . استطاع الأعداد أن يزيد من بساطة المسرحية الأصلية . وتوضيح قيمة الارتباط بالأرض والعمل ، ويكشف كذلك عن أهمية التعليم والخروج الى العالم الواسع من أجل مزيد من المعرفة . لقد استعصنا بعرض رقيق وجميل لهذه المسرحية باسم « جبيلة وحسين » قدمته فرقة كثر الحوار من أخراج حسنى بشاره .

أما العمل الثالث من المسرح العالى — وهو أعداد اليكثرا وأوريست — فلم يكن خطه كنص مسرحى مثل حظ سابقيه ، جاول الأعداد أن ينتقل بقضية انتقام أوريست لقتل أبيه على يد أمه وعشيقتها .. من القضية الخاصة للعامة ، فالأم كما هى .. وأيجست قاطع طريق يعمل فى خدمة سادة القرية الذين يستغلون أهلها ، والأب — أجا مهنون — فلاح طيب واقف الى جانب المظلومين والمضطهدين وحين يقتل يهرب أتور (أوريست) الى الإسكندرية وتبقى أخته كريمة (اليكثرا) فى القرية الى جوار قبر أبيها .. ويأتى أتور الى القرية (مع صديقه تمايا مثل أوريست دون ضرورة) . وعلى قبر الأب يلتقى أتور وكريمة صباح يوم العيد . هل يقتل

أوريست أيجست ؟ في أحد العرضين اللذين شاهدناها لهذا الإعداد قتل أوريست أيجست (عرض أسوان من أخراج ماهر عبد الحميد) .. وفي العرض الثاني (قنا من أخراج سمير سليمان) يقوم أوريست بتسليم أيجست للشرطة !! . يبدو أن مخرج قنا لم يستطع أن يغامر بتقديم أوريست وهو يحقق انتقاؤه بنفسه في محافظة لا زال الثار أحدى مشاكلها الرئيسية ! لكن المشكلة في هذا الإعداد (الذي قام به عباس أحمد) أنه تكثر بين تقيد جامد بأحداث القصة القديمة وشخصياتها من ناحية ورغبته في أن يقدم عملا ذا مضمون مختلف من الناحية الأخرى ، لهذا جاء الإعداد ناقدا للملامح البيئية المصرية . وفقدت معظم أحداثه وشخصياته دلالتها عند من لا يعرفون شيئا عن الحكاية القديمة .

في استعراضنا لمضمون الأعمال التي قدمت يبقى ان نقف عند عمليتين : « البركة » من تأليف عبد السميع عبد الله — وقد عرضت في أكثر من أربعة مواقع ، ثم « خناسية بور سعيد » وهي واحدة من أفضل المسرحيات التي قدمت في المحافظات من تأليف أحمد أبو النور . ثمة بركة تقوم وسط القرية مركزا للصراع بين المستفيدين من بقاتها والحريصين على ردها . على رأس المجموعة الأولى يقف العمدة — الذي يمتلك مصنعا للطوب يعتمد على وجود البركة — وعدد من رجاله : بمضمون يبني مباشرة من وجود البركة وبعضهم الآخر يفيد من وجود العمدة نفسه . وعلى رأس المجموعة الثانية طبيب القرية .. يرى البركة مصدر أصابة كثيرين من أهل القرية بالمalaria . وهو من ثم حريص على ردها مهما لقي من عنف ومقاومة . من حول هذا الصراع الرئيسي تقدم المسرحية عددا من النماذج التي تفيض في القرية ، وتشترك مصائرهم بهذا الصراع من قريب أو بعيد : غازية قديمة أنهى بها المطاف لأن تدبير مقهى صغيرا إلى جوار البركة ، وعشيقها القاتل قاطع الطريق الذي يعمل في خدمة العمدة . وأبنيتها . وزوجها فتى القرية الذي يتأثر ضده البهدة وعصابته من أجل تلويث سمعته ثم القضاء عليه . وصديقته الذي يخونه من أجل تحقيق مصالحه . وفقيه القرية رمزا للانتهائية واستغلال الدين لخداع السذج وأرضاء السادة . وصياد مريض يظل طول المسرحية تصيدا لما يكن أن يحدثه استمرار وجود البركة في أجساد الناس وأرواحهم .

تلك هي الخطوط الأساسية في مسرحية عبد السميع عبد الله . لكن الشيء المدهش هو أن المسرحية لم تقدم كاملة إلا في عرض واحد كان أفضل العروض التي رأيناها لهذا النص . وواحدا من أفضل العروض التي قممتها المدن (عرض مدينة نسوق من أخراج محمود شرcks) . أما بقية العروض فقد اعتبرت نصا مختصرا لهذا العمل المكنه الكثير من معناه .

وإحاله مجرد لوحات متعاقبة يربط بينها خيط درامى متمثل في حكاية قاطع الطريق ورغبته في الزواج من ابنة عشيقته . وتراجع مشكلة البركة لتصبح قضية ثانوية ، وحين سألنا عن أجرى هذا الاختصار العايب بنص جيد قيل لنا أنه هو المؤلف نفسه . على عمله جنى عبد السميع !

العمل التالى قدم مرتين على مستوى المحافظات .. قدمه عبدالفتاح شعراوى باسم « مجاهد والقضية » عن محافظة الشرقية . ثم قدمه محمد سالم باسمه الاصلى « خماسية بور سعيد » عن محافظة بور سعيد . وبين الفصين اللذين قدما اختلافات طفيفة . والعمل نفسه بداية طيبة لكاتب مسرحى جديد .. بورسعيدى ومقاتل عاش أحزان مدينته وكبرياءها المفقن بالجراح ، ورأى بعيون مفتوحة خطو الصراع الاجتماعى على أرضها ، ومات مع البحارة العاملين في الميناء والغنال حياتهم : من اليد للثم . يوما بيوم . يعزفون من العمل أن امتلات أكتفهم بحفنة قروش ، يتفخرون بما حدث في ٥٦ ويفتخون . ويثبتون بعد ذلك أو يجنبون . تعد مع البائتين منهم في المدينة وصحب الراطين ، وقدم لنا هؤلاء وأولئك . وفي المشهد الخامس والآخر من خماسيته — وبعد أن رأينا بعينه البحارة ساعة لمراهم ، والمستغلين والمسحوقين في المقهى ، والمقاتلين في الموضع والعاملين في مكاتب التهجير — يعقد أحمد أبو النور محاكمته لكل هؤلاء ، كل منهم منهم بظن أو بآخر : أحدهم صبت عن الخطأ ، ولثانهم سككت من انتزاع حقه عنوة ، ولثالثهم ينس من جدوى نضاله فاستسلم للقر . وفي النهاية تاتى نصيحة عم مجاهد — صاحب القضية — علينا جميعا أن ننظر بصديق داخل نفوسنا ، فذلك هى البداية الصحيحة ! لكننى أقول أن هذا أضعف شيء في المسرحية كلها ، بعد أن رسم الكاتب أبعاد الصراع في مدينة الأحزان والكبرياء وبعد أن عرفنا الكثير من طبيعة هذا الصراع ياتى ليقول لنا : انظروا في داخلكم .. نشة الجلال والضحية ! .

لست أزعج أن هذه المسرحية خلت من كل عيب لكننى أؤكد أن مؤلفها جدير بالحناءة والاهتمام ، وأنه واحد من أفضل من كتبناهم . يمتاز — أول ما يمتاز — بشيئين : حس مرهف لأدراك الصراع الطبقي وقدرة على تحويله لصراع درامى (وقد رأيت هذا في نص جديد له اتبع لى أن أقرأه باسم « عزومة الشبعتين ») . ثم أجادة للحوار في سهولة وعذوبة .

على اتنى أرى في معظم هذه العروض ملامح مشتركة ، تكاد هينذه الملامح أن تثنى بصورة مصرية من فن المسرح الشليل . هذه الملامح وما دلائلها ؟

● انشواء المسرح خارج العاصمة (٢) ●

اليكتر ٠٠ في الصعيد (٢)

● على مسرح وكالة الغورى بالقاهرة ، وسط الجو الخاص الذى يخلقه هذا المكان : بطابعه الملوحي ، ومشربياته وأروقته ونافورته التى تقف — وقد جف ماؤها — بين الخشبة ومقاعد المتفرجين ، وضوء القمر يضيئ مساحة خيالية مراوغة على المكان والناس ، وقفت فرقة بور سعيد تقدم « خماسيتها » . لن اتحدث عن نص العمل « مقد سبق الحديث عنه » لكننى الآن اعنى هذه الظاهرة الفريدة : رغم هذا الجو الخاص الذى يحيط بى فقد أحسست اننى انتقلت فعلا الى هذه المدينة المظففة بالخطر والترقب واشهد بهرجانا فنيا على أرضها .

شباب بور سعيد يرقصون ويهزجون وأغانيتهم التقليدية تتردد انساما تحمل كل عطر مدينة الحزن والكبرياء . وحين غنى مخنيهم اغنية الرجسوع لبور فؤاد ، والشيطة والجبريل والمنشبة والكنال بلفت مشاعرا الجمهور حدا جعل الصلابة والخشبة كلا واحدا تربط بينهما انية واحدة : ان تجتاز بلادنا هذا الخطر الجاثم، وأن يعود هؤلاء المهاجرون — الذين عرشت المسرحية بعض ما يلاقونه — يوما الى مدينتهم فبالأغاني والأهازيج والرقصات . ويشرق القمر من جديد على مدينة الحزن والكبرياء .

حق بخرج المرض « محمد سالم » أقصى نجاح ممكن فى استغلال هذه الطاقات المغنية المرددة الراقصة وتوظيفها فى عمله .. ولعل ما ساعده على ذلك أن النص أيضا كان يحمل عطر بور سعيد ورائحة أهلها. نجاح العرض صادقا الى أبعد الحدود فى التعبير عن المدينة التى يحمل اسمها .

● على مسرح مدينة أسيوط كانت فرقة قنا تقدم صياغة مصرية لاسطورة اليكترا وأوربست باسم « الناس والأرض » وأستطاع العرض أن يقدم عددا من الطاقات الفنية بلغت حدا لا بأس به من الاتقان « في عروض الصعيد بوجه خاص » . قدم هذا العرض ممثلة تعد اكتشافا مدهشا في محافظات الصعيد : أكرام سليمان التى لعبت دور اليكترا .. صعيدية ذات سمة رائعة وقوام ممشوق وملامح مصرية خالصة . استطاعت — بصوت هادىء طبع وأداء معبر باليدىء والملاح — أن تقدم صورة مصرية لاليكترا التى وهبت حياتها للثأر وتحقيق عدالة الإنسان ، الحزن فى قلبها يلون أداها كله دون افتعال أو انفعال زائد .. وفى هذا العرض استطاع المخرج « سمير سليمان » أن يستغل مؤثرات مختلفة استغلالا جيدا : استغل تكبيرات العيد بتلويحاتها المختلفة ليصور جو قرية مصرية تستقبل أول أيام عيد الأضحى . بما يرمز اليه هذا العيد من تضحية ونداء ، وهو معنى هام يساعد على إبراز مضمون عمله « ومن الدهش أن مخرج نفس النص فى أسوان تجاهل هذه الملاحظة تماما » واستغل انربابة الصعيدية آلة وحيدة لأحداث التأثيرات الموسيقية واشباع لحظاته الدرامية .

وفى هذا العرض نفسه قدم المخرج المطرب الشعبى شوقى القناوى وفرقته — غانمى المزمار والربابة وضاربى الدف — وقد أستقبله الجمهور استقبالا حسنا لكن المشكلة كانت هى درجة توظيفة فى النسيج العام للعمل .. لو أن المخرج حمل نفسه مشقة أعداد أغان خاصة بالعرض يؤديها هذا المطرب الشعبى المحبوب فى الصعيد وفرقته بذل أن يؤدي أغانيه هو — بصرف النظر عن ملاصقتها للعرض من عدمها — لاستطاع أن يجعل منه بديلا للكورس القديم : يحكى الحدث أو يعلق عليه أو يتنبا بالمستقبل .. الخ .

● شهدنا عرضين لمسرحية واحدة هى « غنوة على خط النار » من تأليف السيد طليب الأول من إخراج المؤلف نفسه فى السويس . والثانى من إخراج مدوح عقل فى سوهاج . فى العرض الأول كانت فرقة « أولاد الأرض » السويسية هى بطل العرض بلا منازع : بكلماتها التلقائية الصادقة المشحونة بالعاطفة . وآلاتها البسيطة « الطبلبة والسيمسية » وأدائها الجماي المنيز .. استطاعت هذه الفرقة — وهى من الظواهر الفنية الصحية بعد ٦٧ — بتابعاتها الفنتائية لمواقف المسرحية أن تكسو عرى هذه المواقف وتخفف — الى حد كبير — من زعيقها ومباشرتها .. أما حين قدم النص نفسه فى سوهاج — دون فرقة أولاد الأرض — وحين جعل المخرج ممثليه يرددون كلمات أغاني الفرقة نفسها تكشف عن عظام النص

وبدا هزاله خطابيا مباشرا ، غليظا ، مزينا للشعور والأنفعال ، قصارى ما يفعله أن يحك الجراح المثبهة حتى تدبى دون أن يقول شيئا جديدا .
وحين عمد مخرج سوهاج الى تبسيط العرض والاعتدال على المثل مقط
حمدنا له هذا لكنه فاجأنا باستخدام خيال الظل دون ضرورة !

.. هذه العروض الثلاثة « بور سعيد ، قنا ، السويس » تعكس
أكثر من غيرها أول الملامح : محاولة الإفادة من عناصر البيئة وفنونها
الشعبية وتوظيفها في العرض المسرحي ، ونستطيع أن نضيف إليها
كذلك استخدام « الأراجوزا » على نحو فنى مقنع وممتع في عرض
محافظة المنيا ، يتفاوت حظ المخرجين من النجاح حسب فهمهم لمقتضيات
العمل الدرامى من ناحية . وكفاءة العناصر التى يحاولون الإفادة منها -
من الناحية الأخرى . لكننا لا نكاد نجد عملا لم يقدم رقصة أو أغنية .
معظم الرقصات مأخوذ عن رقصات فرق الفنون الشعبية فى العاصمة
« والفرقة القومية بوجه خاص » . لكنها لا تؤدى دورا من حيث هى فن
تعبيرى فى المقام الأول ، تظل مجرد غواصل راقصة لتخلل العروض ولا
تلتحم بتسجيها .

هذا أول الملامح وأهمها . الملمح الثانى هو محاولة التبسيط
والاستغناء عن كل زخرف ، ومن أفضل العروض التى تحقق فيها هذا
الملمح العرض الذى قدمه تضر ثقافتة الفورى أدهم الشرتاوى « من تأليف
نبيل ناضل وأخراج عبد الرحمن الشافعى » .. هذا عرض بسيط ورقيق ،
استخدم فيه المخرج حدا أدنى من الإضاءة والديكور والمهمات ، ورغم
الافتقار واستخدام الدف استخدمها جيدا ألا أن العرض كان يعتمد اعتمادا
أساسيا على الحركة والمثل ، وكان نموذجا لأحكام الحركة وسط عروض
يفتقد معظمها هذا الأحكام . لم يخل المسرح من الحركة لحظة واحدة .
ولم يخط بمثل خطوة واحدة فى تعجل أو تلكؤ . وكان النجاح الذى حققه
المخرج - بالإضافة لأحكام الحركة - هو أجادة ممثلية « خاصة حمدي
عنتر وإبراهيم حنا » .

إن هذا العرض - بعيدا عن كل اجتهادات المخرج - يفتح الباب
من جديد أمام اقتراح سبق أن تقدمت به فى هذا المكان نفسه فى العام الماضى
وهو الإفادة من السمر والتراث ومحاولة تطويعها لمقتضيات الفن الدرامى ،
وهكذا يقف المسرح على دعامتين قويتين : الأعداد عن المسرح الصالى
والأعداد عن التراث والسمر . ومن بين العروض التى اتسمت بالبساطة
كذلك هذا العرض الذى قدمه حسنى بشارة فى كفر الدوار من مسرحية
أونيل « وراء الأفق » باسم حسين وجبيلة .. كان عرضا رقيقا ورائقا

وموحيا بشاعرية النص تحقق من خلال الاداء المتقن بعدد من الممثلين « من بينهم عطيات احمد وأحلام محمود ومتولى ربيع » هذا عرض اقتصر اقتصارا كلهلا على الكلمة والممثل فقط وكان عرضا ممتعا في الوقت نفسه ، وما أجد هذا المخرج الحساس بأن تتاح له مزيد من فرص العمل مع فرق مسرحية أكثر غنى بالمواهب البشرية والامكانيات المادية .

الملح الثالث الذى تجدر الاشارة اليه هنا تجسده عدة عروض اهبها عرض محافظة سوهاج « غنوة على خط النار » وعرض محافظة المنيا « الفاس في الراس » من تأليف احمد عبد المعطى وأخراج عبد الجابر حسن ، ثم عرض هواة دمنهور « القناع » من تأليف كرم النجار وأخراج مؤاد عبد السلام .

في هذه العروض نحس ضيق المخرجين بالاعتصار على خشبة المسرح واسرارهم على الانتقال بممثلهم الى الصالة ، لقد أسرف المخرجون الثلاثة اسرافا كبيرا في استخدام الصالة ، فاستخدموا مقاعد الصنف الاولى والاخرة والمبرات وحرکوا ممثلهم في كل مكان يمكن ان يصلوا اليه .. وحقيقة الامر أن هذا كله كان دون ضرورة فنية ملحة ، وكسر الإيهام أو الفناء الحائط الرابع كما يقال ليس نهبا مباحا للمخرجين دون ضرورة .. فما جدوى أن يعد المخرج الى استخدام الصالة ؟ الكى يقتنع المترجمين بأن ما يحدث امامهم حقيقى وليس تمثيلا ؟ .. لكن تصديق الإيهام شرط ضرورى لتحقيق التجربة المسرحية .. وحين يقرر المخرج أن يد خشبة المسرح الى الصالة فيجب أن يكون هذا بحذر ولضرورة تحتم هذا الانحسام .. أما أن يعد المخرجون الى هذا دون ضرورة . فنانى أرى في هذه الظاهرة استمرارا لمحاولة ابهار المترجمين وتقليد بعض مخرجى العاصمة ، أو .. لعلها رغبة في إقامة حوار بين الخشبة والصالة لا يكفى النص المقدم لاتبامه ! .

هذه الملاحم الثلاثة هى أبرز الملاحم الفنية لعروض المسرح فى الاتايم هذا العام .

ولا أود أن أفرغ من الحديث عن الجوانب الفنية لهذه العروض دون أن أذكر بالتقدير عددا من الممثلين يحاولون — رغم الظروف غير المواتية التى تحيط بمعظمهم — أن يجودوا فنهم ويكونوا افضل ما يمكنهم .

وبالاضافة للأسماء التى ذكرت فى السطور السابقة فأتانى أذكر كلا من : سميد زكى ومحمد عمر ومحمد أبو العنين وثريا إبراهيم من طنطا .

رفيق الباز وأحمد عجيبة ومهجة جبر من دمياط . على زين العابدين
وابراهيم الدسوقي وأحمد عباس وابراهيم القويسنى من المنصورة ،
ونادية سلطان من مديرية التحرير ، ورجب حجازى ومحمد الشرقاوى
ومايزة نجيب من دسوق ، وحسن مازن وطه عسقلانى وضياء المرغنى
وآمال فتحى من المنيا ، ودرويش الاسيوطى وسعاد صديق من البدارى ،
عبد القادر محمد وصبرى السيد ومحمد قرامه من أسيوط ، وزين العابدين
سميد ونصر شاروبيم من سوهاج ، وفوزى يوسف من أسوان .

لكل هؤلاء تقدير خاص ، ولكن التقدير الحقيقى هو حب جماهيرهم
لقاء رغبتهم الصادقة فى أن يتمتعهم ويقولوا لهم كلمة صادقة .

بعد هذا ينقضى سؤال : كيف السبيل الى رعاية هذا النشاط
وفتح مزيد من آفاق نموه وتطوره ؟

● انشاء المسرح خارج العاصمة (٣) ●

من يرمى هذا المسرح ؟ *

بعد ان عرضنا بعض الملامح الفنية للعروض المسرحية في المحافظات ،
نعرض بعض الملاحظات حول رماية هذا النشاط وفتح مزيد من آفاق
النمو والتطور أمامه .

وليس النشاط المسرحى — فى العاصمة والاقليم — شيئاً يتم
بمزل من الحركة العامة للمجتمع واتجاه ثقافته . وتطوير هذا النشاط
حتى يلعب دوراً فعالاً فى حياة الناس مرتبط باشاعة الثقافة الجادة
وتربية قيم أخرى غير قيم التسلية الخفيفة ، بالصراع بين التيارات الضارة
والنافعة فى الفكر والفن ، وتهيئة المناخ الصحى الذى تنفّس فيه الافكار .

هذا ينطبق على النشاط المسرحى فى العاصمة والاقليم جديداً ،
لكن مسرح الاقاليم يتميز بأنه لجمهور متعطش لاي متعة فنية وزاد نكرى ،
وتدافع الناس الى أماكن العرض فى كل البلاد التى رأيناها دليل على
خطورة الدور الذى يمكن ان تلعبه هذه خشبة بينهم اذا أحسن
استخدامها ، ووجدنا اجابة واضحة على السؤال : ماذا نريد ان نقدم
لهذا الجمهور المتدافع الى مكان العرض ؟ . ليس هذا سؤالاً مطروحاً
أمام الثقافة الجماهيرية وحدها ، لكننا نستطيع القول ببساطة أن العرض
الذى يستطيع أن يقدم لجمهوره متعة فنية دوناً ابصار له أو ابتزاز
لشاعره أو لمال عليه ، ويقول له كلمة تنفّ الى جانبه فى نضاله اليومى
ضد واقعه المتخلف : حضارياً واجتماعياً وروحياً ، مثل هذا العرض
جدير بأن يقدم لهذا الجمهور ويوصل أماكن تجمعاته خارج خشبة
المسرح فى عاصمة الاقليم .

وقد اثبتت لى متابعة العروض خلال موسمين متتاليين أن أفضل الاعمال المقتبحة هي ما كان اعدادا عن اعمال المسرح العالمى ، أو استلهاها لجانب من جوانب التراث : فى السيرة أو الاسطورة أو التاريخ القريب والبعيد . لكن هذا الاعداد يجب أن يتولاه كتاب لهم خبرتهم بالعمل الدرامى ودرجة من الوعى بما يريدون أن يقولوه للجمهور فسيرة مثل « أبو زيد الهلالي » يمكن أن تكون مادة عمل جيد مثل الذى قدمته فرقة بنها فى العام الماضى « من اعداد محمد أبو العلا السلامونى » ويمكن أن تكون اطارا فارغا لعمل ردىء خطره الاكبر انه يحاول استقاظ السيرة على الحاضر بطريقة فجأة تؤدي لنتائج خاطئة مثل الذى قدم فى أكثر من مكان هذا العام « من اعداد أحمد متمهدى المسرحيات : محمود اسماعيل جاد » والاختلاف بين العملين يمكن أن يكون ذا دلالة : فالنفس الاول أحد النصوص الفائزة فى مسابقة للتسليف المسرحى بالمحافظات ، أما الثانى فلا أعرف كيف وجد سبيله الى العرض فى أكثر من مكان . هذا يتوقنا للملاحظة الاولى حول اختيار النصوص . ان « ادارة المسرح » فى الثقافة الجماهيرية لا تضم سوى عدد من الحريين القدامى أو المستقلين ، وليس ثمة مسئول عن اختيار النصوص يتحمل مسئولية اختياره . وبعيدا عن أية حسابيات خاصة : لماذا لا يقوم لون من ألوان التعاون مع هيئة المسرح ؟ .. ان لدى الهيئة عددا من النصوص الصالحة للعرض فى أماكن مختلفة من المحافظات ، فلماذا لا تقدمها — مع نسخ الاخراج واستخدام المؤثرات الخاصة بها — للثقافة الجماهيرية ؟ وبذل أن يرى الجمهور اعمالا سخيفة ومبجوة عن الجمعيات التعاونية لماذا لا يرى الصفقة والأيدي الناعمة والسلطان الحائر وشمس النهار لتوميق الحكيم ؟ لماذا لا يرى الناس اللى تحت والناس اللى فوق والدوغرى لنعمان ماثور ؟ لماذا لا يرى حلاق بغداد. وعسكر وحرابية وعلى جناح التبريزى لألفريد مارج ؟ .. الى آخر قائمة اعمال جيدة لا يجدى رفضها بحجة أن مسارح العاصمة قد استهلكتها أو لان التلفزيون قد عرضها مرة أو مرتين ! مثل هذه الاعمال بالاضافة لبعض الاعداد عن المسرح العالمى .. والسير — تكلف به الثقافة الجماهيرية عددا من الكتاب الدراميين — يمكن أن تكون ذخيرة غنية لمخرجى الاقالييم وتتقى على حكاية « أزمة النصوص » التى يرددوها حرفيون وفلسون من العاملين فى هذا المسرح .

هذه ملاحظة خاصة بما يقدم .. وهناك ملاحظة أخرى جديرة بأن نتناقش هى العلاقة بين هذا النشاط وأجهزة الحكم المحلى ، فلا زالت رعاية النشاط المسرحى « والثقافى بوجه عام » متركزة لظروف المسئولين ورغبتهم — أو عدم رغبتهم — فى تطوير المسرح . فهنالك

المحافظ الذى يهتم بهذا اللون من النشاط فيوفر له حدا من الامكانيات ، وهناك من لا يرى في هذا النشاط سوى واجهته الدمائية فيعهد به الى مسئول في العلاقات العامة او يخصص له جانبا ضئيلا من ميزانيتها . ان هناك أجهزة عديدة يمكن ان تنسق عملها في سبيل رعاية هذا النشاط وتوفير الظروف الملائمة لنهوه : المسرح المدرسى في وزارة التربية والتعليم ، والنشاط الثقافي والفنى الذى تشرف عليه وزارة الشباب ، بالإضافة طبعا لوزارة الثقافة بقصورها وبيوتها . التنسيق بين هذه الأجهزة وتوحيد امكانياتها يمكن أن يكون مساهمة مجدية في هذا السبيل ، تفضل العروض التى شهدناها هى التى قدمتها فرق يدعمها الحكم المحلى ويوفر لها الامكانيات ، والمثال هنا هو فرقة المنصورة التى قدمت عددا من اعمال المسرح المصرى على مستوى ممتاز في التنفيذ .. وقد أدهشنى ان تقدم عرضا مسرحية الحكيم « تقرير قبرى » أفضل بكثير من عرض مسرح الجيب في القاهرة ! ويقولون — تفسيرا وتبريرا — ان هذه هى الفرقة الوحيدة المتفرغة في الاقاليم . ولا أعتقد ان وجود فرقة متفرغة في محافظة كثيرة السكان مثل الدقهلية فوق احتياج « أهلها » ، صحيح اننا لا نستطيع ان نطالب اليوم بتفرغ كل اعضاء الفرق المسرحية ، لكننا نطالب بأن ييسر لهم مسئولو الحكم المحلى سبل متابعة التدريبات وتقديم العروض ، وتزويدهم ما أمكن بالوسائل التى تتيح لهم تنمية امكانياتهم . الملاحظة الثالثة تتعلق بخبرجى هذه الاعمال .. من خلال هذا النشاط وضع اجتهد عدد من المخرجين وتبايزهم .. في العروض التى رأيناها هذا العام أستطيع ان أسمى هؤلاء : محمد سالم ، عباس أحمد ، عبد الرحمن الشافعى ، حسنى بشارة ، سمير سليمان .. بعض هؤلاء متخرج من معهد الفنون المسرحية وبعضهم لم يثلج دراسة مسرحية منظمة .. لماذا لا تعد دراسات خاصة لهؤلاء المخرجين وفق مستوياتهم بالتعاون مع معهد الفنون المسرحية الذى يتبع الوزارة نفسها ؟

هذا شيء .. الشيء الآخر هو ان معظم المخرجين المتعاملين مع الثقافة الجماهيرية ينفذ المسرحية التى اختارها — أو اخترت له — في عدة أيام ثم يمضى لحال سبيله . في عواصم المحافظات يجب ان تتوافر امكانيات اقلمة المخرج اقلية دائمة بحيث يكون مسئولوا عن فريقه : ينظم لهم التدريبات والقراءات ، ويصحبهم الى أماكن التجمع خارج عاصمة المحافظة ، ويعمل على توفير الجو الملائم لنهوه امكانياتهم .. انه ليس مخرجا فقط لكنه اقرب لخير الفريق والمسئول عنه . لكننى أعرف ان بعض المخرجين ما أسرع ما ينفذ المسرحية ثم ينفلت ، ولبعضهم مشاكل صغيرة معلقة لا بد من حلها لتوفير المناخ الملائم لهم . والمطلون الذين

يحملون عبء العمل في هذه الفرق — دانهمم الهواية ومكافاتهم حب المسرح — جديرون بالرعاية . يجب أن يزودوا بوسائل الدراسة ندر الامكان : بالاهتمام بالكتبات في قصور الثقافة ، بمعظم هذه المكتبات فقيرة الى الحد الذى يجعلها عاجزة عن القيام بأى دور على الاطلاق . وبالنسبة للمسرح فإن نشاط الترجمة في السنوات الأخيرة قد أضاع للمكتبة العربية عددا من المراجع الأساسية وكثيرا من النصوص .. لهذا بالإضافة لنصوص المسرح المصرى ومعظمها مطبوع . ومنشور .. لهذا لا نحاول أن نضع هذه الاعمال في متناول الفرق المسرحية ، وننظم اعضائها برنامجا جادا من الدراسات والمحاضرات ؟ هنا أيضا يمكن الاستعانة بهيئة التأليف والنشر التابعة للوزارة نفسها ، وغيرها من دور النشر وبمعهد الفنون المسرحية .



لازالت هذه التجربة في طور البداية ، والهدف من هذه الملاحظات — وغيرها — هو محاولة توجيهها الوجهة الصحيحة ، بعيدا عن الاخطار المحتملة التى تتعرض لها . يشمل هذه الاخطار كلها خطر واحد : أن ننفق الجهد كله والمال كله ، كى نقول اننا قدمنا مدد كذا من العروض بزيادة قدرها كذا عن العام الماضى أو الذى قبله .. لاننا اذا قصرنا اهتمامنا على الكم فقط ضاع منا الكيف والكم معا . علينا أن نتابع هذه التجربة ونقومها ، وعلى المسئولين عنها كذلك أن يفيدوا من أية ملاحظات جادة : الهدف واحد في النهاية ، أن نصل بهذا الفن الى كل مكان في بلادنا ، يقدم للجماهير المحرومة من المتعة والفكر .

● عفاريت مصر الجديدة ●

كسبت الجهور وخسرت المسرح (١٩٧١)

يبدو أن الاستاذين على سالم وجلال الشرتاوى استطاعا الوصول الى تركيب وصلة يستجلبان بها الجهور الى المسرح وهى وصلة ناجحة بلا شك : دليل نجاحها أن ارتفعت القهقهات ، وامتلات بمقامد الصالة الفارغة ، وسار في الزفة بعض المعلقين والنقاد ، محق للمؤلف والمخرج أن يمثلنا فيها وعجبا :! على أيديهما حلت المشكلة التى طال حولها الجدل . فهل ما يقدمه على سالم وجلال الشرتاوى هو حقا ما نريده من المسرح ؟

اشبعت « عفاريت مصر الجديدة » تلفيضا ومناقشة ، لكننى ساعرض لها من زاوية أخرى هى عناصر هذه الوصفة التى اثبتت نجاحها من قبل فى عملها السابق « كوميديا اوديب أو الوحش » ، وهما الآن يستثمران هذا النجاح . المسرحية تقوم على فكرة أساسية هى محاولة تصوير هذا الأرهاف الذى أوقعته بعض مراكز القوة - فيما سبق - ببعض « المثقفين » عن طريق الاعتقال ثم تدمير أرواحهم داخل المعتقل بحيث يخرج كل منهم شبيثا مخطئا عما كئنه من قبل .

ومن البداية يجب أن نسلم للمؤلف بشجاعة المحاولة ونبالة المقصد : لكن المشكلة مع على سالم تأتي ، دائما ، بعد ذلك : حين يحاول أن يقيم أعمدة بنيانه المسرحى فتخونه الاكائيات ، ويلجأ من ثم ، الى البضامة الملوثة لاجتذاب الجماهير . تلك مشكلته دائما : الفكرة الطوبوح التى تقف دون تحقيقها معرفة محدودة بالوسائل الفنية الاصولية وزاد مكرى قليل . ويبقى على سالم : رجلا هنا وأخرى هناك ، يقدم له « الفنانون المحنون » عملا ويقدم المسرح القومى عملا آخر . وأنا أزمع أن البضامة واحدة لكنهما تلفف فى كل مرة على نحو جديد :

ومن هؤلاء الذين كانوا ضحايا الارهاب اختار الكاتب نهوفجين : استاذاً في القانون ، وصحفيًا يحرر صفحة البخت والكلبات المتطاطمة . وهذا اول الخط : اذا صح افتراضنا أن استاذ القانون كان مؤمناً بشيء لدى عقابه من أجله فليس لنا أن نفترض في الآخر هذا الافتراض ، أن هي الا خبط عشواء تصيب الجاد والهازل بغير تمييز .. فإين ما يريد الكاتب أن يعبتنا ضده ؟ ، وهما يفتحيان ثلاثة أشهر أو نحوها ثم يرجعان كلثنين مختلفين كل الاختلاف : من بين عشرات الاستجابات المحتملة اختار الاول أن يفتح معهداً للتدريب على الرقص الشرقي في مقابل عمولة يحصل عليها من الراتصات ، واختار الثاني أن يفتح مكتباً لقراءة البخت ومعرفة الطالع ثم عمل على اكتشاف الأجساد الجديدة التي تصلح لمعهد استاذ القانون ، بعبارة واحدة : لقد اختار الاثنان معاً أن يعملوا بتجارة الأجساد ! .

أعرف أن للكوميديا منطقها الخاص ، لكن صورة هذين الرجلين تظل ناقصة ما لم نعرف عنهما ما هو أساسي هنا : ما فكرهما ؟ بأي شيء كانا يؤمنان ؟ بما الذي ارتكباه أو هما بارتكابه أو فكراً في ارتكابه كي يحقق بهما ما حاق ؟ لن نجد اجابة - ولا في جملة واحدة - عن هذا كله . لكنك ستجد شيئاً آخر : كلمات كبيرة تطلق في سماء المسرح ، فارغة ملونة كبالونات الهواء . ستصك سمك كلمات مثل : الحضارة ، المعرة ، عظيمة الانسان ، تنمير حضارة الجنس البشري ، العلاقة بين الحرية والمعرفة ، المادة التي لا تفنى ولا تستحدث ، المبادئ التي من أجلها مات جاليليو .. الخ . كلها اضافات وزوائد يمكن حذفها دون أن يهتز شيء ، لكنها جزء هام في الوصفة السحرية لاجتذاب الجمهور ، وهي موجهة الى لون خاص منه : هؤلاء الذين يزعمون أنهم ذوو جباه عالية ، المدعين وانصاف المتعلمين ، استداعب ذواتهم هذه الكلمات وتحقق لهم رضاهم عن انفسهم ووهما هم بحاجة اليه : انهم لم يجيئوا الى المسرح ليقنعوا أو يمارسوا طقساً اجتماعياً فقط .. لكن ثمة شيئاً آخر .. حصلوا عليه . هؤلاء بالذات هم اول من سيترك هذه الكلمات الكبيرة الفارغة على باب المسرح بعد الستار الأخير .

بقية عناصر الوصفه تجدها في العرض الذي يقدمه المسرح ولن تجدها في نص المسرحية المنشور (وهذا أيضاً نفس ما حدث في مثلها السابق) . وأنا أمرف كذلك أن تقديم « نص للعرض » مختلف عن النص المنشور ليس بدعة في عالم المسرح ، لكن مناقشة الإضافات التي اضيفت الى النص المنشور ، والذي سيبقى ، ذات دلالة . هذه الإضافات هي :

مشهد كابل في الفصل الثاني يدور في مكتب الفلكي ، الهدف منه : إبراز التناقض بين هؤلاء الذين يزعمون أنهم يؤمنون ببنهج علمي ، ثم يستنثرون الفلكي في أبحاثهم ، بالأضلفة لتأكيد تحول المصحى لممارسة القوادة . ومشهد آخر في الفصل الثالث يدور في معهد الرقص ، والهدف منه : تقديم رقصة شرقية كاملة على المسرح .

العنصر الأخير مسئولية المخرج وحده : من جديد لعبة كسر الإيهام والنزول بأحداث المسرحية الى الصالة بمقاعدھا وطرقاتها وبنوايرھا . . ومرة أخرى لا اعترض لى على مبدأ كسر الحائط المسكين أو ابتلائه : لكن السؤال يأتى بعد ذلك : كل شيء في الدراما يجب أن يكون موظفا لخدمة هدف يؤدي اليه ، وهذا الإلغاء — اذا استبعدنا الإبهار بهذه اللعبة الجديدة وشد انتباه الجمهور وتحقيق نوع من الالفة بينه وبين ممثلى العرض فسنجد أنه قد أسهم في اضاءة المعنى العام للعمل ، حين أمرغ توتر الجمهور تجاه هذه القضية الساخنة . وفي تقديري أن المخرج قد فعل هذا ليحقق غرضاً بالأضافة الى ما قدمت هو الخلاص من هذا المونولوج الطويل الذى يلقيه الضابط ويزدحم بالكلمات الكبيرة باخذ بعضها برقاب بعض .

اكتملت لنا الآن مكونات وصفة الاستاذين على سالم وجلال الشرقاوي : ابحت من قضية ساخنة تلبس أعصابا عارية عند الجمهور مائكا جراحها ، ثم اعيد الى تبعيمها ، واخط كل شيء بكل شيء : الرقص الشرقى بالتطبيقات الجنسية بنقد مظاهر الحياة اليومية بالاحالة لوقائع وأحداث معروية بالموقف الكوميدي القائم على التناقض بشيء من الميلودراما ، وضع الحرفة في خدمة هذا كله : الاضواء الملونة الزاهية ، والحركة المحكبة ، والديكور المتناسق ذا الالوان الساخنة ، والموسيقى الصاخبة . . وأخيراً عليك بهذه اللعبة الجديدة الطرية : اشراك الجمهور في العرض بأن تنقل الخشبة الى الصالة .

اذا نفقت هذه الوصفة بدقة فتق أن الجماهير في طريقها لان تملأ مقاعد المسرح . فما بالك اذا توافرت لك أيضا مثل هذه المجموعة الممتازة من الممثلين : توفيق الدقن ، وانقا وراسخا ، مؤثرا حين يتدفق بالكلام وحين يحتفى ، هائفا مرعبا ، بجسد ارصبت . وعبد السلام محمد ، الحضور المسرحي المنطلق كل ليلة بملا المسرح بالابتسام والضحك . أما عبد الرحمن ابو زهرة فقد حمل وحده معظم العبء ، متمعاً على اندوام بطانة كبيرة لا يداخلها الكلال حتى اللحظات الأخيرة .

والى جوار هؤلاء : محسنة توفيق ومحمود حجازى وشاكر
عبد اللطيف ويقية ممثلى العرض .

ان الاداء هو الشيء الوحيد الذى يمضى بلا تحفظ واحد من
هذا العرض .

يردد على سالم على لسان الضابط فى أحد المشاهد : ما جدوى
ان نكسب اى شيء ونخسر انفسنا ؟ وأقول له : وما جدوى ان نكسب
الجمهور ونخسر المسرح ؟

ماذا تنتظر .. الاميرة ❀

نشأ المسرح في حفن الطقوس ، ولعله ان يرتد كذلك . فمنذ اطلق نبى المسرح المجنون - اثنتونين اربو - صيحه الرافضة لتزييف العرض المسرحى ودعوته لان يعود المسرح لجوهره البدائى الاول : تجربة سحرية تكشف اكثر مما تطل ، وتضع المتفرج موضع المشارك في التعرف على اوليات الحياة وجوهرها الخفى .. هذا المراوغ دائما ، الذى ينزلق كالحللين ، ما ان يبدو رأسه حتى يفوص جسده كله الى الاعماق - من ذلك الحين بدأ الطابع الطقسى يأخذ مكانه في خريطة المسرح المعاصر على نحو وآخر : عند جروتوفسكى ومعلمه المسرحى ، عند بيتر بروك ونظريته في الشرارة التى تنطلق عى القطبين - الجمهور والمسرح - بعد أن طال احتكاكهما ، عند مرناندو أربال في مسرحياته وقطعه الحافلة بالمنف والبداءة ، الداعية الى فتح العينين - باتصى اتسامهما - على ما فى العالم من قبح وبشاعة .

ومسرحية صلاح عيد المصور - أو بالاحرى قطعه المسرحية - التى تعرض الآن باسم (الاميرة تنتظر) استجابة لهذا التيار فى المسرح المعاصر ، محاولة الرجوع بالمسرح الى الطقوس من خلال أكثر الوسائط المسرحية أصالة ، الشعر والافتنة والياتوميم والمحاكاة . فى واد جذب لا تنبت فيه غير أشجار السرو « مثل تصساوير الرب » ، وداخل كوخ فقير تبدأ المواجه الليلية للاميرة ووصيفاتها الثلاث . بعد أن تعد المائدة الفخمة يبدأ دور الضحك المفصى للبكاء ، من وسط الضحكات تنهو خطى رجل قادم نحو الكوخ ، رجل فقير رث الثياب ، يقول ان اسمه القرنل (وأن كان اسمه لا يعنى شيئا) وانه يدعو لان يلقى اغنيته التىلم تكبل بعد . يجلس مواجهها باب الكوخ بعد أن عمق الاحساس القائم عند النساء بأن هذه الليلة مختلفة عن سواها . يبدأ دور الوليمة : تتبدد الاميرة على المائدة فى اغراء وتلعب الوصيفات بقية

الادوار . يتقدم العاشق من الاميرة فتلقيه بشوق طاغ لولية الجسد لكنها تحس أنه منصرف عنها وأنه يطلب اليها أن تعطيه مفتاح القصر حتى لا يتسلل اليها كل ليلة مثل اللص ، تتوده الاميرة لمخدع أبيها النائم فيقتله ويستولى على خاتم ملكه ، وحتى لا تفقد الاميرة رجلها في ليلة واحدة تستدعى كبير الحراس وتنبيهه بأن أباه الملك قد مات . وأنه أوصى بملكه وخاتمه لحبيبها (السمندل) قبل أن يموت ، ثم تصرف هي ووصيفاتها للبيداء على الملك المقتول . يأتي الملك القاتل . باسم الحب من جديد يأتي . يذكر الاميرة بلياليها الماضية « المقتلات بالشيق ويطلب أن تعود اليه كي يعيد! دورة الايام من جديد . كاذبا كان . تتفجر الحقيقة كلمعة الفصل : جاء كما جاءها من زمان وهي طفلة : يرفع في وجهها بريق الحب يخفي وراءه شهوة الحكم . وحتى لا تتردد في المدينة كذبة أخرى فتهدى مينة « انهارا وتلالا ومنازل » ينهض القرنفل — التاريخ والشهر والسن وشاهد العصر — فيغد سكونه في قلب الملك القاتل . اكتبلت اغنيته وهو يتوجه للاميرة بمقطعها الاخير :

» يا امراة واميرة

كوني سيدة واميرة

... ...

ليكن كل الفرسان الشجعان

من يحلو مراحهم في مينيك

لك خدائها لا عشاقا

أو عشاقا لا معشوقين . «

ما بقي تزيد لا مبرر له . التقي الماضي والحاضر واكمل طقس الحب والخيانة ، طقس الحكم بالخدعة ، وكان يمكن للعمل كله أن ينتهي هنا . لكننا نجد بعد ذلك نهائيتين : اهداها في نص المسرحية المنشورة والاخرى اضيفت اليها في نص العرض ، في الاولى ترى الاميرة حبيبها الكاذب المقتول (الذي يشبه في ضجته أباه) ثم تخرج الى القصر كي تلقى من رعاياها ما تبتهج له من حب وخضوع ، أنها في نهاية العرض فهي تطلب من وصيفاتها أن يفلتن الباب على الماضي ، فقد انتهت الظلمة والجزن !

كانها خشي صلاح عبد الصبور قسوة عمله ، أو كانه أحب أن يقدم شيئا من التنازل لارضاء جمهور لا يثق بقدرته على المهم والبطي :

تقديم الطقوس أحياء له ودعوة لاتخاذ موقف مما يحدث فيه ، أما تقديمه على هذا النحو المنتهى — وأغلاق الباب وراءه — فإنه يفرغ التوتى الناجم عن المشاركة فيه بنفى امكانية تكراره . بعبارة أخرى : لم يكن صلاح بحاجة لأن يريت على كلف جمهوره وان يهيم له : « لا يهتم بهذا الذى رأيت .. فإنه لن يحدث مرة أخرى » !

هل من الضروري أن نشق صندور الطائر الجبيل بحثا عن قلبه ؟ فلتكن الاميرة المنتظرة وطننا أو فكرة ، فلتكن حقيقة فى النفس أو فى العالم ، فان شيئا واحدا يبقى بعد كل تفسير : ان الملك الغائل هو الملك المختول ، والتاريخ شاهد تدموه الريح كى يفهد خنجره فى صدر الكاذب قبل أن ينبت فى المدينة مزيدا من الاكاذيب .

هذه قطعة مسرحية نموذجية . استطاع صلاح ان يقدمها مركزة مصفاة ، تزأج فيها الشعر والمسرح ، فبلغت صورة الشعرية مستوى رفيعا من الجبال والتائق ، ووظف وسائله المسرحية توظيفا جيدا ، ونجح فى اصعب شيء قبل هذا وذلك : ان يخلق لها عالما منتظما له رموزه وعلاماته .

وقد حشد نبيل الالى لاجراخ هذه القطعة المسرحية امكانيات كثيرة ، واغنى ببذخ على تشكيل اطارها المادى ، وتوافرت له عناصر فنية على مستوى جيد فى فنونها المختلفة : صلاح طاهر لتصميم الديكور والملابس ، شعبان أبو السعد لوضع الموسيقى والحان ، مايا سليم لتصميم رقصات الباليه ، بالإضافة لامكانيات عدد من الممثلين (من بينهم عبد الله فيث واحمد زكى) رغم هذه الامكانيات كلها فاننى اعتقد ان المخرج قد مضى فى اتجاه مواز للنص لا يلتقى به ، فالمسرحية لم تكن بحاجة لهذا كله ، بل لعلمها — على العكس — كانت بحاجة لاطار مادى بسيط اميل للخشونة والعنف ، يجر ما فى الطقوس من امكانيات داخله لا خارجه . فعلى سبيل المثال اختار نبيل أن يلحن عدة مقطوعات من المسرحية ، بينها السطور الاولى التى تقولها الوصيفتان الاولى والثانية « يستمعنا الموت .. الخ » تصحبها رقصة تستغرق أكثر من ١٥ دقيقة ، ورغم جمال الرقصة الا انها لم تكن التهييد الملائم للمسرحية .

ويبدو لى أن الطابع العام للاخراج قد استبدل متعة سهلة بذل فيها جهده كله ، هى متعة الإبهار بالاطار المادى وتكويناته الجبالية المخطئة بمتعة أخرى أعمق وأكثر أصالة هى متعة التطهر نتيجة المشاركة

في طمس يأخذ بيد المشاهد كي يتحرر ، ثم يتخذ ، بعد ، موقفا
مما رآه .

وتقديم الوجوه الجديدة عمل يحسب دائما للمخرج ، مهما كانت
دوافعه ، وقد استطاع هذا العرض أن يقدم لنا ممثلين جديدين :
سهير مصطفى في دور الاميرة ويسرية الحكيم في دور الوصيعة الثالثة ،
وهما معا جديرتان بالرمزية والتشجيع .

● الجيل الطالع ●

مراجعة الادعاء ينقضها الواقع *

بعد ١٩٦٧ وقع نعمان عاشور في « حوض درامي ضيق » — هكذا كتب — ، وللفروج منه زار معرض شخصياته القديمة — من « المفاطيس » الى « بلاد برة » — وانفتق بعضهم لرى با يكن ان يحل بهم في واقع متغير : هكذا جاءت مسرحيته « سر الكون » . وربما لو قدر له ان يعيد المحاولة فلن يجد با اضيف لمعرضه سوى توفيق افندى بطرس ، امين المخزن ، زوج السيدة انجيل ووالد الطفلة ميكوريا ، المسالم المستسلم ، المتأخر خطوة في حرص وحذر ، الواقع في الخطا خشية الخطأ وفي الذل خشية الذل ، المتحمل لكل شيء من أجل شيء واحد : ان يستمر في ابنائه ، فهم رده الوحيد على شتى ضروب القهر والتحدى . أما بقية شخصيات « الجيل الطالع » فربما لن تجد لها حياة بعد انطفاء أنوار المسرح ، كلها ملامح لم تكتمل ، نثار متساقط من مائدته القديمة .

ولان نعمان قد عودنا الا نبحث في مسرحياته عن فعل « له أول ووسط ونهاية » ، بل عن وضع عام يخطط بالشخصيات كلها ، وهي تتحرك من خلاله متناقضة مع ذاتها ومع بعضها ومع هذا الوضع نفسه ، مجرة بهركتها نبض الحياة في العمل كله ، ولانه قد عودنا ان تكون هذه الشخصيات كائنات اجتماعية في المقام الاول : كل يدخل الصراع محددا انتهاء الطبقي (راجع عناوين معظم أعماله) ، ثم نأتى التفاصيل والملاح تكتسو باللحم والدم شرط قيام الشخصية ، وبرر وجودها — لهذا كله فان الشخصيات حين تنقد ترددها وتلاحها الخاصة تهتز دمايم العمل كله ، وتتحتم مناقشته على نحو آخر .

في « الجيل الطالع » لا تجد نرقا بين حسين عبد الجواد — المراقب

المالى للويسمة وعبد الحيد مفتاح المهندس بها : كلا الرجلين يحمل هوم هذا القطاع من الطبقة الوسطى ويعبر عنها ، وكلاهما ضائق بأبنائه و « تبردهم » ، ولا تجد نفقا بين ناطمة زوجة الاول وفهية زوجة الثانى : كلناهما لا تكف عن النكار والمناكدة والضيق بالأبناء وبالملاسمات التى تتم بينهم فى السر والعلن (كلناهما نسخة باهتة لزينب الدغرى أو للست رحمة ، لكن ايا منهما لا ترتفع لمستوى هاتين الشخصيتين من أعماله القديمة) ، والامر كذلك بالنسبة للأبناء : فى أكثر من مشهد مزدوج يتم واحد من الأبناء ما يبداه الآخر . هذا يعنى أن ثمة معسكرين متواجهين : الآباء والأمهات فى جانب والأبناء فى جانب آخر . هذا جوهر المسرحية دون تردد ، مما ملأ الصراع الدائر بين المعسكرين ؟ ان الأبناء يطالبون بحريتهم ، حرية لا تتجاوز أبعادها الرقص والاستماع الى الاغاني الأجنبية والملاسة . (وما تقوله احدى الفئات من أنها تفكر بجسدها لا بعقلها تكذب أفعالها هى نفسها) . اذا كانت هذه أبعاد حرية الأبناء فان المشكلة كلها كائنة فى نفوس الآباء . استمع الى هذه القائمة من الاوصاف بعد ان تكتسب موهبتها مرتين : الاولى من اختيار الكاتب لهذه النماذج المتطلبة ، والثانية لان هؤلاء حين يتحدثون عن أبنائهم فهم يصرون على الحديث عن جيل بأكمله : جيل سليل ، مائع ، فاسد ، أما الدفاع عنه فيقول : « جيل غلبان ، ما قدرناش نعمل جواهرم قيم ومثل ، وعصرهم ما ادهش الفرصة يبقى جواهرم حاجة زى عصرنا » ، جيل مخاض ، واقع تحت رحمة تيارات مختلفة من الشرق والغرب ، من الماضى والحاضر ، النقطة الوحيدة فى صفهم يقولها أحد الآباء على استحياء : ان لديهم احساسا بالمسؤولية ، لكن هذا الاب نفسه — ويوحى الينا المؤلف بأنه يحظى أكثر من غيره برضا الأبناء — لا يتردد فى ان يجلس ابنه فى المطبخ لانه رقص على البلاج ، وهو لا يبنى يتحدث عن أن جسم المرأة عورة كله عدا وجهها وكفها ، ويتفق الابوان معا على أن أفضل وصف لهذا الجيل هو أنهم لصصوص « يسرقون عرق الآباء وشقاءهم وضحتهم » . ثم يضيف الاب الأكثر تحمرا أنه « جيل ضايع ومضيع مضر معاه » !

هى إذن مراعاة الادعاء فى قضية الجيل الجديد ، شئ أكثر من مجرد دفاع الكاتب عن جيله ، غير أن العمل كله يكشف تناقض جيل الآباء ورغبته فى السيطرة أكثر مما يكشف « ضياع » جيل الأبناء ، هذا التناقض الخاص الذى تحتفظ به هذه النماذج من الطبقة الوسطى نتيجة نفاقها وترددتها : لماذا يتوقع رجل حمل أبنائه الى المصيف سوى أن يرتدوا المايوهات ويسبحوا ويرقصوا ويستمعوا الى الاغاني ؟ أمن أجل هذا يستحقون ثورة الآباء وضرب الأمهات ؟

لقد اكتفى نعمان عاشور بأن يعرض علينا بعض المظاهر والفتشور الخارجية والافتكار الجامدة حول هذا الجيل دون محاولة النفاذ الى جوهره الحقيقى : كيف يحس ويفكر ويمارس حياته وسط مختلف الضغوط الواقعة عليه ومن حوله ، ولم يكن ممكنا له هذا النفاذ مادامت نقطة انطلاقه هى ادانة هذا الجيل والمسح على رموس أبناء جيله ، وجاء موقفه مع هؤلاء الذين يطالبون بالمستحيل وغير البرر : أن يصوغ الاباء أبناءهم على مثالهم ، وأن يلتهموا حياتهم كى يمتدوا من خلالها . مضيقين الى دواع القرد الطبيعى والمشروع للإبناء مزيدا من الدواع .

ولا اعتقد أننا بحاجة للتدليل على خطأ هذه النظرة ، فليس شباب العالم هم الهييز ، حين لا نعرف عنهم سوى اتهم القزرون ، بتسخو الملابس ، مطيلو الشعور ، مخذو المخدرات ، لكتهم هم الذين لقمهم عصرهم بذور الثورة : على نظم القهر والمؤسسات الفاسدة والنفاق والتمت ، حتى الاخلاقيات الجديدة التى يطالب بها شباب العالم — فيها يتعلق بالجنس — هى جزء من كل أشمل : أن عصرا كان يرادف الجنس بالخطيئة يجب أن ينتهى الى غير رجعة . أما فى مصر .. فماتنى اعتقد أن الواقع الموضوعى خلال الايام الاولى من عرض « الجيل الطالع » كان يحمل نقضا لرافعة الادعاء ، ولعل فى هذا الواقع ما يغير نظرة نعمان عاشور الى هذا الجيل ، وما يجعله أكثر حرصا على أن يرى جوانبه المضيئة قبل المعتمة .

الى جانب هذه القضية الرئيسية ثمة قضية اخرى جانبية تهمل فى صراع يقوم بين أبناء هذه الطبقة الوسطى من ناحية والطبقات الأدنى من الناحية الأخرى . وهو يتجسد فى محاولة الأسترتين استخدام فتاتين تبعان البيض والحجاج ، وهما من البداية تتحدثان عن أخ لهما مجتد فى الجبهة ، لولا غيابه لما قابلتا بأى ميل ، وهذا الاخ يصل نجاة ليحون دون أن تعمل أختاه خادمتين ، لكن : هل كان من الضرورى أن يراكم المؤلف كل الفواجع حولها فيجعل لها أما عمياء ، وأبا مقعدا وعمما يستولى على أيراد الأرض التى يملكونها ؟ .. أكل هذا من أجل أن يكشف انتهازية هذه الطبقة واستغلالها لبؤس الآخرين أم انها هى تلك « التمييزة الجديدة » التى تستدر مشاعر الجمهور أكثر من أى شئ سواها : صورة المقاتل على الجبهة ؟

فى القضية الرئيسية للمسرحية يتبنى نعمان عاشور وجهة نظر فكرية خاطئة تقوم على اتهام الجيل الجديد بالسطحية والقائمة والضياع ، وتعتبره مسئولا عما هو ليس مسئولا عنه ، وفى القضية الجانبية تبني

المؤلف — ذو الحس الطبقي الواعى والمرهف — الموقف الفكرى الصحيح لكنه عبر عنه تعبيرا ميلودراميا دون ضرورة . حصادنا فى النهاية شخصية واحدة جسدها لنا ببراعة واتقان هى شخصية توميق بطرس تتقدم لتحل مكانها فى معرض شخصياته ، ولحاحات نادرة من الجوار تردنا الى افضل ما قدمه فى مسيرته الدرامية المبتدئة فى مسرحنا المعاصر .

المسرح التجارى : الموضوع والجمهور (١)

يكاد المسرح التجارى — او ما اصطلحنا على تسميته بالمسرح الخاص — ان يكون الوجه اللامت للنظر ، والجدير بالاهتمام من وجوه حياتنا المسرحية . ولن يجنبنا — فى الحقيقة — ان نصرف النظر عن نشاط هذا المسرح ، تاركين المسرحيين لجمهورهم (دون اسى على اى منهم) . هذا موقفاً مبرر اذا كان ثمة لون آخر من النشاط المسرحى يستطيع ان يصمد لمنافسته وان ينقزع بعض جمهوره ، اما الآن فالكفة تبيل نحو هذا النشاط دون غيره (ودون رجعة فيها يبدو) ، وكل خطوة يتقدمها يتراجع عنها المسرح الاخر ، مسرح الدولة . والنتيجة واضحة لكل ذى عينين : مسارح الدولة فارغة المقاعد ، دائرة فى اسر المقتبسات والمصبرات وواردات البوليفار ، والمسارح التجارية غامسة بروادها ، تحقق ايرادات لم تعرفها مسارح الدولة على الاطلاق ، ولا يمكن — بعد ذلك — الحديث عن اشاعة المسرح الجاد او نشر الثقافة المسرحية او العمل على ومى الواقع وتجاوزه — مما يمكن ان يطلق صبراً للبرودة والمقاعد الخالية .

الامر قد اصبح على النحو التالى :

فرق المسرح التجارى الى الاموى والافتد تستطيع ان تبد يدها الى اى فنان مسرحى ، كاتباً كان او مخرجاً او ممثلاً او حرمياً ، لان لديها الاسم اللابع والمال الوفير ، ولان الجانب الاخر لا يعد بشيء — الى جانب المقاعد الخالية — غير احتمال نزوات المسئولين وانصاف الفنانين ، ثم ان نجوم المسرح التجارى هم الذين يكرسون نجومياً للذوق العام ، وسائل الاعلام ميسرة لهم . وساعتك الارسال بباحة يبالونها كيف يشامون ، وهم لا يزمعون المزاعم ثم ينكصون عن تحقيقها ، انما هم يعرفون الذوق السائد ثم يسرون فى ركابه ، لا يصدمون شيئاً او يتورون على شيء ، بل على العكس ، يربقون مشاهير جمهورهم ، ويقدمون كل الفضائل

منسوبة اليه ، يداعبون أحلام يقظته ويدعمون عاداته — حتى السقيمة — في الحياة والفكر ، من أجل أن يرجع اليهم مرة ومرة . أنهم يستهينون بالريح بحكم قياهم ، والفرقة التي تقدم عرضا لا يقبل عليه الجمهور أما ان تختفى أو تنضم — شريكا صغيرا — لفرقة اكبر .

ازدهر هذا المسرح منذ ١٩٦٧ . فالمنافخ الذي أعقبها الهزيمة — بكل ما شاع فيه من يأس ومفخط وتعريف على وجه الحقيقة القبيح ، وتهاوى الآمال التي كانت منغلقة على عملاق خرافي قنياه من رمل وطين ، ورغبة حارقة في التباس وسائل الهروب من واقع بدأ انه قد تنفوس ، والبحث عن الخلاص الفردي ، والغوص في اللحظة المزعزعة عن سياقها وامتدادها في المستقبل — تقول ان هذا المنافخ كان مرحلة مواتية استطاع أن يزدهر في ظلها المسرح التجارى :

x لانه ابتعد في كل ما يقنمه عن الواقع بما فيه ومن فيه ، لاذ بالحكاية الخرافية والجو الوهمي ، وضد الى ضرب أى منطق على رأسه من اللحظة الاولى .

x ولانه داعب الذات الجريحة لجمهوره — القطيع الاكبر من الطبقة الوسطى في العاصمة — بأن قدم اليهم صورة خادمة لهذه الذات ، وبأن رفع عنهم كل عبء يمكن أن يكسر صفوهم .

ويجب أن نضيف — على الفور — أن اللون الآخر من المسرح لجأ الى اسلوب ليس بعيدا كل البعد عن هذا الاسلوب : انه الاسقاط السياسى المباشر وحك الجراح الملتصبة ثم ازاحة مركز الثقل بعيدا عن التشخيص الحقيقي لأمراض الواقع ، وتخدير الحس الوطنى على حساب القضية الاساسية المتبلة في ضرورة الصمود للهزيمة والعمل الشاق لتجاوزها .

هكذا احتفظ موسم ٦٨ — ٦٩ بأول قائمة من الاسماء التي بدأت هجرتها الى المسرح التجارى ، بعض هذه الاسماء قنع بتجربة أو تجربتين ، وبعضها ظل عينا هنا وأخرى هناك ، وبعضهم انحاز الى هذا المسرح انحيارا كاملا . واحتفظ هذا الموسم كذلك بتجربة نموذجية هي مودة « المسرح الحر » . ان هذه الفرقة التي كانت أول فرقة مسرحية تستجيب لخطو التطور في مصر بعد ١٩٥٢ وتقف الى جانب الجديد فيه ، جادت الى الواقع المتغير واحدى قدميها مشدودة الى ماضيها والاخرى تريد الانطلاق نحو شبك التذاكر ومداعبة جمهور الطبقة الجديدة . فتعثر

وانفض سابرها بعد أن قدمت عملين فقط . وكان في قيامها وستوطها درس للمسرح التجارى والعاملين على ترويجه .

وظل هذا المسرح يجرب ويجرب : حاول بعث الحياة في نجوم الماضي ، وظهر بعضها على المسرح لا يسترها غير ماضرها ، لجأ الى الموضوعات المطروقة من جانب فرق أخرى حققت نجاحا في واقع مختلف ، استعان بفنانى المسرح الجاد من أجل أن يرفعوه بالتكنيك المتطور وبرصيد أسمائهم ، وبدأ أنه وجد بداية الطريق الذى يريده حين قدم عرض « سيدتى الجميلة » في الايام الاولى من ١٩٦٩ . استطاعت هذه المسرحية - بما حققت من أيراد - أن تصبح نموذجا لما تسعى لتقديمه فرق المسرح التجارى . كان في هذا العرض :

اولا : الموضوع البعيد من الواقع ، المأخوذ من فيلم أمريكى حقق نجاحا تجاريا واسعا ، والذي يوحى - مع ذلك - بأنه مأخوذ من أصل مسرحى معتمد هو « بيجبايون » شو ، رغم المسافة الواسعة بين هذا الاصل من جانب والعرض الذى قدمه المسرح التجارى فى القاهرة من الجانب الآخر .

ثانيا : أنه استعان بنجوم الكوميديا ذوى الرصيد عند الجمهور . هنا نذكر ملاحظة هامة : ان هؤلاء النجوم الذين حققوا رصيدهم عند الجمهور هم اعمدة « المسرح الكوميدى » القديم ، وهم الذين قامت على اكتافهم تلك « النهضة المسرحية » منذ ١٩٦٣ ، وبشكل عام ، فان المسرح التجارى اليوم هو الوريث الشرعى لهذا المسرح ، فالنجوم نفسها ، والموضوعات متقاربة ، والهدف واحد في نهاية الامر .

ثالثا : كانت اول مسرحية تضع في اعتبارها تقديم « الحرفة » على نحو اكثر تطورا مما عرفه المسرح التجارى من قبل ، واتخذت هنا شكل الابهار بالحركة المسرحية الواسعة ، وتنسيق الذكور والانساء واللوان الستائر والثياب ، وتحريك المجموعات والاستعانة بالموسيقى والاغاني لخدمة الحكاية . بعبارة أخرى ان هذه المسرحية هي التى اكدت للمسرح التجارى اهمية دور المخرج في توليف العناصر المختلفة والتنسيق بينها .

ولازالت هذه الاعتبارات تراهى عند تقديم أعمال المسرح التجارى : لا بد من الموضوع البعيد عن هموم الواقع ولا بد من نجوم الكوميديا ذوى الرصيد عند جمهور الذوق العام ، ولا بد من المخرج الذى يجيد خلط (م ٢٠ - مساحة للضوء ..)

هذه العناصر في كل واحد . وعن هذه العناصر الثلاثة الرئيسية تتفرع عناصر أخرى . المهم أن نقول الآن أن أعمالا عديدة سقطت دون تحقيق هذا النموذج ، وأن الموسم الذي قدمت فيه « سبتي الجيلة » شهد مساعرة فرق عديدة الى تقديم أعمال لاستثمار هذا النجاح ، والمهم أن نقول بعد ذلك أن هذا النجاح ادار رؤوس الجميع بها فيها رؤوس القائمين على المسرح « الجاد » أو مسرح الدولة ، فسارعوا يقطعون خطى واسعة في اتجاه كان قائما من قبل نحو تملق مشاعرة الجمهور باستخدام الوسائل « الجماهيرية » لتحقيق « النجاح منقطع النظير » الذي عرفه المسرح الكوميدي ومسرح الحكيم قبل ٦٧ : وشهد الموسم التالي مسرح الدولة يخوض معركة حامية مع المسرح التجارى حول الاستئثار بعيد المنعم مذبولى ، وتقرر نقل ساحة نضال هيئة المسرح كل عام الى الاستكبرية . ونتيجة المعركة معروفة : سلم مسرح الدولة أسلحته للمسرح التجارى ، وقنع هو — بعد مؤتمرات وندوات قيلت فيها كلمات كثيرة عن « ترشيد المسرح الكوميدي » وضرورة أن يخوض الانسان العربى معركته وهو يقهقه — بتقديم أعمال البوليفار وقليل من « الفارس » في افضل الاحوال ، ثم قنع المسرح كله بالتصغير والاعداد والاقتباس ، وكان هذا كله دعما للمسرح التجارى واكسابه مزيدا من مبررات الوجود والقدرة على اجتذاب الجمهور .

● والآن كيف يعمل « عقل » هذا المسرح ؟ ماذا يقول لجمهوره وكيف يتوله ؟

سنأخذ — كمنادج — هذه الاعمال الثلاثة التى تشغل مساحة واسعة من اهتمام الجمهور ، أن لم يكن كله : « قصة الحى الغربى » (للفنانين المتحدين من اخراج جلال الشرتاوى) ، « العيال الطيبين » (للفنانين المتحدين من اخراج حسن ميد السلام) ثم « هاللو دوللى » (فرقة الكوميديا المصرية من اخراج جلال الشرتاوى) . والاعمال الثلاثة يتولى لها عدد من النجوم لا يستطيع مسرح الدولة أن يوفره لامعاليه على الإطلاق ، الذين يلعبون الادوار الاولى هم نجوم المسرح الكوميدي القديم الذى اشرت اليه : مذبولى والمهندس وعوض وشويكار ، الى جانبهم عدد من النجوم كونوا رصيدهم في مختلف المسارح أو في أعمال التلفزيون : سهر البابلى ، صلاح السعدنى ، عادل امام ، سعيد صالح ، نور الشريف ، وعدد من تجبات الاغراء في السينما أو الاذاعة : نيللى ، لبلبة ، ومن حولهم تمتد ايدي هذا المسرح الى كل نجم يلعب في أى مكان ، وسأضرب مثالا : سناء يونس ، ممثلة ذات إمكانيات جيدة ، قامت بدور صغير لفت اليها الانتظار بوضوح في مسرحية « الفول » التى قدمها مسرح الجيب

في العالم قبل الماضي ، ومحمد صبحي ، أحد خريجي الدفعة الأخيرة في معهد الفنون المسرحية استطاع - بمبادرة خاصة - أن يخرج « هاملت » ويؤدي الدور أداء جيداً في ساحة معهد العالم الماضي ، هذان الممثلان يتومان بدورين ثانويين في « هاللو دوللي » . لا الوم أيا منهما ، فلماذا لا يسعى الى مزيد من الشهرة والمال ؟ ، وماذا يبقى لينتظر في هيئة المقاعد الخالية ؟ حين تعرفا هيئة المسرح رسالتها في احتضان الفن المسرحي الجاد واشاعته يمكننا أن نلقى اللوم على الذين يتخلون عن الرسالة في سبيل الاسم اللامع والمال الوفير .

والنصوص التي أخذت عنها هذه الاعمال - النصوص القريبة أو البعيدة - ليست لها الأهمية الأولى ، أكاد أقول انها بلا أهمية كبيرة ، المهم أن يتيح الأعداد عددا من المواقف الكوميدية يناسب أبطال العمل ويتفق مع توقعات جمهورهم ، لهذا لا يستطيع المسرح التجارى أن يعيد أحد عروضه بنجوم آخرين ، لأن الأعداد مفصلة تفصيلا على قد النجوم وتوقعات جمهورهم ، هكذا تجد مسرحية مثل « العيال الطيبين » لا يمكن عرضها دون عبد المنعم مديبولي ، إلا أن اختصر العمل كله وأعيدت صياغته من جديد ، ولعل المشكلة الرئيسية التي واجهت المخرج في « هاللو دوللي » ليست بضمون العمل أو مدى اقترابه من النص المأخوذ عنه (الفيلم الأمريكى بهذا العنوان ، المأخوذ عن مسرحية « الخاطبة للورنتون وايلدر ، المأخوذة بدورها - في كثير من شخصياتها ومشاهداتها عن « بخيل » مولير) ، لكن المشكلة كانت توفير عدد من المواقف المتكافئة في المساحة لتجوم العرض الثلاثة (شويكار - المهنس - عوض) ، وتوجيه الأحداث نحو خلق مواقف ثنائية بينهم ، ومواقف ينفرد بالاداء فيها كل منهم ، ولا بد أن المخرج قد احتاج كثيرا من شعر معاوية كى يقيم هذا التوازن ، فهو أول من يعرف أن أخفاق هذا التوازن نهائية العمل كله . هو إذن مسرح النجم - الممثل ، عليه أن يضع إمكانيات هذا النجم ويدي أهميته عند الجمهور قبل أى اعتبار آخر ، ولا بأس - بعد ذلك - أن ارتفعت على الأعداد - أو لم ترتفع - لافتة باسم عمل مسرحى ما .

يتأتى في المرتبة الثانية استخدام الجنس في العرض المسرحي . واود أن أقول من البداية أنني لست من المتطهرين أن ممن يتنفس وضوءهم ظل الكلب ، وأعرف أن الجنس - مثل أى نشاط انسلاني آخر - قد يكون موضوع العمل المسرحي ، وكثير من الاعمال المسرحية العالية تقوم على الاشتهااء الجنسي أو الاحباط الجنسي ، أو مختلف العقد الجنسية ، لكن الجلس في هذه الاعمال نشاط انسلاني في المقام الاول ، لا يهدف

تقديمه لاثارة المتفرج قدر ما ينفذ الى الناسى لمصير أبطاله ، والنفاد من خلاهم الى مزيد من فهمه لنفسه أو للشرط الانسانى ذاته . انه جنس « موظف » فى العمل المسرحى ، وليس عبادة جسد الانثى على المسرح . اما المسرح التجارى فلا يعنيه غير أن يقدم الجسد المشتهى ، اكبر مسلحة يمكن أن توافق الرقابة على السماح بها من جسد نجمة الاغراء ، واكبر قدر ممكن من الاجساد المحيطة بها فى « الاستعراضات » التى تقدمها ، بل احسب هذه الاستعراضات لا هدف لها الا تقديم اكبر عدد ممكن من الاجساد ، وفى « الحى الغربى » و « العيال الطيبين » نوع من استخدام الموسيقى والاضاءة فى ابراز جسد نجمة الاغراء على طريقة الملاحى الليلية . لكن هذا جانب أساسى من خلطة العناصر . . والا فما حجم موهبة الاداء التمثيلى الذى وهبه الله للسيتين نيللى ولبلة نجمتى الاغراء فى المسرحيتين ؟

ولا يقتصر استخدام الجنس على جسد النجمة ومن حولها ، بل يتدخل فى نسج الاعداد نفسه ، فلا بد أن يتيح الاعداد من المواقف ما يسمح بتبادل حوار حول الفعل الجنى والاعضاء الجنسية يستخدم كثيرا من القفشات والكلمات التى لا تتردد فى الملاحى الليلية . . والتى لا تسمح الرقابة بنشرها على الناسى منها كان السياق الذى ترد فيه . يسرف المسرح التجارى فى استخدام هذه القفشات والكلمات ، ترتفع لها قهقهات مرعدة حينا ، ويدارى بعض الجمهور وجوههم حينا ، ويرف الصفار آذانهم حينا ، وتظل المسرح بذاءة نجمة معظم الاحيان . (فى هاللو دوللى تضع احدى الممثلات ردين صناعيين وتتخلع بهما كى تخلق مبرر قفشات جنسية لا تنتهى ، وفى « العيال الطيبين » تستخدم العلاقة بين الابن ومشيقة ، والليلة التى قضها فى الاسكندرية مع حبيبته مبررين لهذه القفشات ، وفى « الحى الغربى » يستخدم الفتى الشاذ جنسيا وتحريض الاخت لاجها مبررين) .

حول النجم والجنس لا بد أن تنسج حكاية ما . هنا يقدم الاصل الاجنبى بتقديم مادة تولد — فى المقام الاول — البعد من الواقع بها فيه ومن فيه ، وسنرى كيف تطوع هذه الموضوعات لعروض المسرح التجارى ، وكيف تبنى هذا الجمهور الذى تتوجه اليه .

الموضوع فى « الحى الغربى » ، و « العيال الطيبين » يدور حول الصراع الاجتماعى ، أو الصراع الطبقي — اذا لم يمزج احدا هذا التعبير . فى المسرحية الاولى يدور بين جماعتين من الفتيان احدهما من بولاق والاخرى من الزمالك ، يقود الجماعة الاولى فتى كان أبوه بواب

عمارة يملكها ابو الفتى الذى يقود الجماعة الاخرى (لكن هذا لا يغبر احدا — يقول واحد من اهل الزمالك مرة) ، والفتى البولاتى أخت وخطيبة وأخته بدورها مخطوبة لواحد من رفاقه وخطيبته خياطة تبيح اللقاع فى بيتها للعاشقين ، يرى واحد من شهبان الزمالك أخت الفتى البولاتى نيقع فى حبها وينور لاثبا حول شباكها (ألسنا نقول أن الاصل البعيد للعمل هو روميو وجوليت ؟) ، لكن الجماعتين تتحرضان احدهما بالآخرى ، وتدور معركة يقتل فيها قائدا الجماعتين ، ويكون قتل الفتى البولاتى على يد حبيب أخته ، فيحمل خطيب هذه الاخت مسدسا ويظل يطارد القاتل حتى يقتله . وبعد أن يمضى المسرح بجث هؤلاء يتحلق الباقون حول دعوة للتفاهم ونسيان الدم المسفوك ونزع السلاح .

فى العرض كله يتردد هذا المعنى : لا ضرورة للعنف ولا مبرر له ولا جدوى منه ، فلماذا لا يقلم الجميع أظفارهم ويمشون فى أمن ودعة .. ابن البواب وابن صاحب العمارة معا ؟ ويبيع العرض كله نحو هؤلاء الذين يسكنون الزمالك ، فينتقم من كل الشوائب (عدا هذا الفتى المخنث الذى فرضته ضرورة استخدام الجنس) ، ويجعل معهم تعاطف الجمهور واهتمامه ، وفى المقابل تبدأ المشاكل دائما من الجانب الآخر ، يبدأها هؤلاء المتحرضون المتوزنون المسارعون لحل السلاح دون ضرورة ، حتى توزع الجث جاء يحتفظ بموقف الجمهور عدائيا نحوهم ، فمات البطل الشهم (والنجم ايضا) قتلا بأيديهم ، ومات علاقة الحب الجيلة التى اجتهد الأخراج فى إبرازها .

تصل المسرحية الثانية لهدفها من طريق آخر . يدور الصراع بين أب وابنته ينتهيان للطبقة الوسطى الصغيرة ، وأب وابنته ينتهيان للرأسمالية الكبيرة ، الكبيرة جدا فى الحقيقة . الأب موظف فى إحدى الشركات التى يملكها الرأسمالى وهو يطرد من عمله لان الشركة قد استوردت عقلا الكترونيا يقوم بعمل عدد كبير من الموظفين ، والابن مازف على الجيتار يلتقط رزقه من الحفلات التى يقبها مع أصدقائه ، ويوم طرد الأب يلتقى الابن بأبنة الرأسمالى فى إحدى الحفلات مفتغرية الفتاة حتى يستسلم لها ويقضيين الليل فى بنسيون بالاسكندرية ثم يعود الفتى وحده ويعدده الفتاة ويضطر الرأسمالى للتدخل لان ابنته قد تركت خطيبها الخ .

ليس مهما بعد ذلك تعتقد الحدث بعديد من المواقف المفاجئة لشخصياته ، المهم ما سينتهى اليه هذا الصراع . الاب المشغول القاسى يعد ابنته بهزید من الاهتمام بها ، والفتى يوافق على الزواج منها بعد

أن ايقن انها تحبه لانها حاولت أن تفرق بسيارتها في النيل ، ويعد بلن يروض جبوحها بالضرب وأبداء مظاهر الرجولة ، ويعود الاب الطيب لعمله ، وينتهى الامر على ما تحب كل الاطراف وترضى .

الموقف هو نفسه ، دموعه لحل الصراعات والتناقضات الاجتماعية عن طريق عقد الزواج بين « العيال الطيبين » وقد كان الاعداد (الذى قام به على سالم من مسرحية لم يذكرها احد هي « تشاو » لكتاب فرنسى معاصر اسمه مارك سوفاجون) كان الاعداد حذرا في أن يتلاقى كل ما من شأنه أن يضع في المسرحية « مضمونا ما » ، هكذا استبعد الصراع بين جيلى الابناء والاباء في المجتمع الاوروبى المعاصر ، وقراءة النص الاصلى توضح ملامح هذا الصراع وتجمعه في المقام الاول وتكسب المسرحية - بالتالى - مضمونها المعاصر . أن الفتى والفتاة معا ينتهيان لطيل يختلف كل الاختلاف من جيل الاباء من البورجوازية الفرنسية المحافظة ، يخطف عنه في الحياة والفكر وفهم معنى العمل والفن والحب والجنس ... الخ . لكن الاعداد استبعد هذا الصراع فبدأ الفتى باحت الملامح ، غريبا بين امه وابيه وعشيقته (التى تلعب دورا مختلفا من دورها الاصلى مما يخدم غرضا آخر) وبدأت الفتاة لعبها ، لا متمسكة بحريتها عارفة لحدودها ، (لان هذا يتيح ابراز جسدها وأثوثها في تزييد واسراف واضحين) ، ثم هي تقبل في النهاية أن يضربها حبيبها - تعلقا لمشاعر الرجال من ناحية ، وخشية الخروج على التقليد من الناحية الاخرى .

وتبقى دلالة العمل هي خط الاوراق وتمييع الصراع الاجتماعى لصالح بعض اطرافه دون بعض ، وتقديم حلم اليقظة الخلاب في امتلاك الثراء والجمال والشرف ومباركة الجميع ، دون جهد ، الا أن تحدث صفحة ساحرة تنقلك لسفوف اصحاب الملايين في قبضة مين ، وازاحة مركز الاهتمام عن العدو الحقيقى بخلق عدو وهمى ، فهذا الراسالى لم يعرته واتفنا ولا اظنه سيعرفه في وقت قريب .

وللوهلة الاولى يبدو الموضوع في « هاللو دولى » بعيدا كل البعد عن الواقع بصراعاته المختلفة ، ودوللى لا يعنيه - من اول الامر لآخره - سوى أن تتزوج عزت بك صاحب العزة في طوغ الثرى البخيل ، والمسرحية كلها هي متلبها التى تدبرها - واحدا بعد الآخر - حتى تتزوج في النهاية . تلك هي العلاقة بينها وبين النص الاصلى المأخوذة منه ، اما الملامح - بعد ذلك - بمختلفة كل الاختلاف ، وتقليل من الاحداث والمواقف توحى بتشابه شكلى للعمل الاصلى . ودوللى

لعوب ، لعب ذات سطوة مثل غانيات الفارينخ ، توحى مرة بالسذاجة ومرة بالخبرة الإثنية الناضجة ذات الفنج والدلال ، تدور الأحداث منذ منتصف الفصل الأول حولها ، فهي ناسجة كل الخيوط والمتحكة فيها ، هي التي قررت أن تتزوج هذا الرجل ، ونحن نعرف ، من البداية أنها لا بد ستتزوج ، وكل منا يقول : ولماذا حقا لا يتزوجها ؟ انه يعبد جسدها أمامنا ليتحسس قدميها وسلكيها في شبق واضح ، وهو لا يكف من التحكك بها ولا تكف هي عن مطارحته .

الى جانب دوللى وعزت لا بد من شخصية ثالثة ذات أهمية ، هنا تدخل الاعداد نجمل من شخصية كورتيلىوس في « الخاطبة » نبوى البلقيسى الذى يعمل في عزبة عزت بك ، وأعطاه أهمية كبرى توازى أهمية البطلين الرئيسين (ألم أقل لك أن العمل يقوم على نجوم ثلاثة هم شويكار والمهندس وموض ؟) ، خلق منه الاعداد (قام به عبد الرحمن شوقى الذى كتب الحرافيش من قبل ، وهو الآن يدور ببطة عماشة في كل مكان) فلاحا ملأها للسخرية به ، ويعلمه ، ومدينته طوخ وآثارها وأنهباره بالقاهرة ، وأفضضاه على نسائها — مع تابعه — يشبعانه تقبلا ، حتى المائيكات الجسية لم تسلم من التقبل والتشليح ، ثم حيرته وأنهباره بين جدران القصر الذى تقيم فيه دوللى حفلتها ، وتقدم له فيه الشبباتيا .. الخ . هل هناك ضرورة لقول شيء عن السخرية بالفلاح وبلده وميله ومقله على هذا النحو ؟ .. لكن الرد جاهز : أن الكوميديا في العمل كله نابعة عن مخزون المواقف التقليدية : الاختباء في الدواليب وتحت الموائد ، والفكر ، والخلط المستمر القائم على سوء الفهم ، ومن بين مخزون الاعداد ضرورة السخرية بالفلاح وأنهباره بالمدينة وشغفه بنسائها ، خلق هذا التقابل بين القرية والمدينة ، تدعيا للفروق بين الجانبين وحتمية استمرارها .

هو الموقف نفسه من المجتمع والحياة في النماذج الثلاثة يمكننا أن نجعل ملاحه : افتقاد العلاقة بقضايا الواقع والدوران حول قضية الصراع الاجتماعي ومحاولة الخلط بين أطرافه ، وإزاحة العدو الحقيقي لحساب طرف من الأطراف فقط هو جبهور الطبقة الوسطى في القاهرة . قطاعها الكبير أولا ، واعتماد الصحافة وسيلة لحل مشاكل الحياة ومشروعية كل الوسائل لتحقيق هدف الصمود ، وذو نقدات جزئية حول بعض مظاهر الفساد في الواقع ، خلاصة تلك التى تعنى هذا الجمهور أكثر من غيرها ، غمز القطاع العام ، الضرائب ، التلفزيونات ، طوابير الجمعية ... الخ .

حول هذه النواة الصلبة تقدم أطباق المشهيات : كوميديا النجم المشهور ، جسد نجمة الاغراء ، التطيع بالجنس ثقيله وخفيفه ، محاولة تجسيد حلم الحصول على لوليتا ، حرارة الالوان واستخدام الاضواء اطارات تبرز الممثلين ، الموسيقى الصاخبة واشترك الجميع في الرقص والفناء .

في المناخ الذي أعقب ١٩٦٧ على نحو خاص ، ومن خلال التجربة والخطأ ويجهد فنائي المسرح الجاد أنفسهم ، استطاع المسرح التجارى أن يصل لصياغة ترضى جمهوره ، بنوعياته المختلفة والمتقاربة وتضمن منه دوام الاقبال . ولم يخيب الجمهور توقعات أصحاب هذا المسرح ، فهو مقل بالفضل ، يتزاحم كى يدفع ثمن التذاكر المرتفعة (أربعة أمثال ثمن التذاكر في هيئة المقاعد الفارغة) ، وهو كذلك يضحك . فبعضه يضحك لانه دفع ثمن الضحك ولا ينوى التنازل عى شىء من حقه ، وبعضه واقع في دائرة جذب ممثل معين ، ما أن يفتح فمه حتى يفرق في الضحك ، وبعضه يضحك لانه يفر أن يكون وحده - دون القطيع - غير الضاحك ، وبعضه الآخر - وهذا ليس قليلا ، وله اهيته عند أصحاب هذا المسرح - يضحك لانماط يتوقعها وينتظر منها أن تضحكه ، انما لهؤلاء تقدم بنت البلد « الرداحة » والخاصة الخليعة ، والنشال وابن البلد الغبى المتظاهر بالفهلوية . هؤلاء هم الانسقاء العرب ، لا تخلو منهم الصفوف الاولى في عروض المسرح التجارى !

فليكن لكل هؤلاء مسرحهم . لكن .. أين مسرح بقية الشعب في العاصمة وخارجها ؟ وأين مسرح هؤلاء المهمومين بواقع الحياة في الزمان والمكان ، وأين مسرح الباحثين عن متعة فنية وفكرية تضيء القلب والعقل ؟ .

● جواز على ورقة تلاق ●

مصالحة مستحيلة .. ومستقبل مجهض (✽)

الحكاية لا جديد فيها : نقاة فقيرة وثياب غنى ، لكن الجديد أن كل شيء يحدث أمامنا ، نرى المؤلف وهو يكتب ، والمخرج وهو يصنع حرفته ، والممثل والممثلة يناقشان دوريهما . ونحن شهود مدعوون للشهادة .

قد تقول : لا جديد في هذا أيضا ، فقد أسرف المسرحيون في كسر الأيهام وإزاحة الحائط والتوجه الى الصالة والممثل داخل التمثيل ، لكن الجديد أن هذه المسرحية تستخدم هذا التكتيك استخداما جيدا ، وتوظف من أجله كل الوسائل التي أتاحتها فنون العرض ، ورغم أن المؤلف يقول لنا في المشهد الأول أنها مسرحية لا ضحك فيها ولا ميلودراما ، لا رقص فيها ولا غناء ، إلا أننا نجد فيها هذا كله .. كأنها واحدة « من مسرحيات الغواية أياها .. » كما يقول ! .

جوهر المسرحية هو الحب بين مراد الأيوبي وزينب ، جارته في الحي القديم . فلننظر إذن في هذا الحب ، ولنحذر ، لأن الفريد مرج مسرحي قد طاعت له الحرية ، لا ينسى كلمة كتبها أو خطأ شرع في رسمه ، يعرف جيدا متى يقول ومتى يصمت ، متى يجعل الحوار حيا سخاها ، ومتى يثقل كلماته بروح الشعر .

من البداية للنهاية : زينب تحب ومراد مهموم بنفسه ، الاسدق أن تقول أنه منقسم على نفسه . هو سليل أسرة قادت الكفاح الوطني أجيالا : جده من رجال عرابي ، وأبوه من رجال سعد ، وأمه قادت مظاهرات السنية في ١٩١٩ ، وهو اشتراكي ضد الملك في ١٩٥٢ . لكنه اشتراكي ذو طبيعة خاصة ، يرفض لزينب أن تعمل ، ويقتل الى المستقبل فيعطي

على الثورة القادمة حل مشاكل الواقع ، ويفرج من المعتقل في مقابل أن يتخلى عن كل شيء ويسافر الى الخارج ، فقد عقت أسرته القوية الصنعة باسمه . يعقب انفسامه حين يعود متخصصا في « الاوتوميشن » الى بلاد تعنى عمالة زائدة وبطالة مقنعة . حين يلتقى بزینب العاملة في المصنع الذى يديره يقود العلاقة معها بحيث تنتهى الى مراضه .

لا يدهشنا مراد حين يتخلى عن ثمرة عشقه ومسئولية فعله ، فقد تخلى من قبل . انه لا يكن حبا حقيقيا للارض التى التى بذرته فيها ، هذا الاتهام بالقواطع والتفصل من كل مسئولية طبيعى تماما من جانبه . يسول عن مستقبله الذى يتخلق في أحشاء زينب (وقد قال الطبيب انه بصحة جيدة) : « الجنين ده هيتولد منقسم الشخصية ، اهل أبوه لون واهل أمه لون .. الأسرة ليست مجرد زوجين وأولاد ، والحياة الزوجية ليست الا اختلاط الاهل بالاهل .. الطبيعة لا تقبل التهجين المتناقض ، ولا يمكن قيام أسرة ملفقة .. » .

الذى يدهشنا هنا أن تنتحر زينب . كان المسألة كلها : اما مراد أو الموت . زينب : فتاة بسيطة ، ابنة سائق وشقيقة هابل ، التى مراد اليها بحماية ملأى بالكتب والمنشورات لحظة المطاردة ، فانقذته ، ثم انقضت نفسها حين قرأت كل هذا ووعته ، وخرجت الى العمل تحت وطأة الضرورة لاستطاعت أن تمزج المعرفة بخبرة الحياة ، وما أجمل صياغتها لبعض ما عرفت : « عرفت أن اللى في قلبه جراح أحسن من اللى في قلبه حجر ، وأن الايد الشغالة أبرك من الايد المليانة ، وأن النفس اللى بتداوى أكبر من النفس اللى بتظلم .. » زينب كانت قادرة دائما — بالصدق وحده — على أن تواجه مراد أو تواجه الرعب الطبيعى و أماتها ازاءه ، ورمع قتل المستقبل من عينها كل غشاوة ، فأيقنت أن مرادا لا يحبها ، وأنه لفق حكاية حب لا تعنيها ، وبرز أشد الفزع حين ارتطمت بالواقع . تصرخ زينب في وجه مراد بالحقيقة كلها ، تقولها له بثبات دون وجل وتصر على الطلاق . كان الزواج من أجل الاجهاض ، وقد تم الاجهاض فما مبرر استمراره ؟ ..

لا يكسب انتحار زينب معقولته بعد ذلك الا حسب مهم واحد : أن ترى بذور المستقبل كلها مجهضة ، وأنها تعيش في عالم لا يمنحها سوى امكانية واحدة هى الرضوخ الدائم والكليل . حل عابث في عالم عابث .

لا تنتحر هذه الفتاة الا بعد انتحار آخر اهل في الواقع ، الا بعد ان تجهض كل بذور الثورة في الحاضر والمستقبل . خسرت اسرتها وعملها ومرادها وطفل المستقبل . ، هذا كله صحيح ، لكن الصحيح كذلك انها تملك امكانية الاستمرار . في وسع من بلغت هذه الدرجة من الوعي ان تستأنف ايام حياتها :

هل تفرض انتصارا زائفا للحب رغم تحذير المؤلف ؟ لا ، بعيدا عن مراد وامه تستطيع زينب ان تلقى مرسالتها ، ام ترى نحن نلقى اُحبال عجزنا على هذه الفتاة البسيطة ونطلب منها ان تفعل ما عجز الفنى ، المهندس ، الاشتراكي القديم عن فعله ؟

لكن هذا بالتحديد ما يجعلها تفعله . فلتخرج زينب اذن للحياة الواسعة ، ولتصق بلب مراد وراءها غيدوى صوته في اذنه وآذاننا ، ولتصبح « نورا » جديدة في واقع متغير .

ماذا ستجد زينب في الخارج ان صفت بلب مراد وراءها ؟ .. ستجد مجتمعا يدين المرأة بينما الرجل آمن من الادانة « ويدين النكير بالتطلع لامبيطاد الفنى بينما الفنى أكثر اُنفا واقدر على التصرف وشايل في جيبه دايها ضمان برامته في محفظة فلوسه .. » ، فيه يشترى المجوز حسناء سفيرة وتشتري الشيطاء شابا في عمر ابنها ، فيه الحب هو الحرام والزواج هو الحلال ، ومن وراء هذا ايقاع الحياة المتخلف ، يصفه مراد بان الناس « متدها حصاة ضد المكن » (رغم ان المؤلف يرد هذا الاتهام في المشهد التالي : فالعابل الذى التهمت الآلة خزامه لم يترجم له أحد الكتالوج الذى يقيه الخطر) ، ومن وراء هذا كله « علم اُمى أو في غيبوبة ، أو متلثية فيه الامة » .

لا يبدو مقنعا حديث زينب من هذا العالم الاعمى . جوهرها انها استطاعت ان تأخذ من مراد افضل ما كان يعمره ، وان تطوعه ليكون دليلها وسلاحها في مواجهة مشاكل واقمها . فليكن مراد منقسما منذ البداية؛ فليكن قائما من الاشتراكية بلاقته يرغمها فوق راسه حيناً ويعمل بعيداً عنها دائماً ، فليكن ممثلاً أسوأ ما في الثورات المجهضة : تلك التى قامت تطلب الاستقلال في الداخل لفقدته في الداخل والخارج ، وهذه التى كان وقودها الناس وقادتها أول من تخطى عنها ، فلتكن حياة مراد الايوبى أصق تجسيد لما قالته امه — طبقته، التى لم ينكرها يوما ولا اتكرته ، والتى رسمت حياته وقادت خطاه من المشهد الاول الى الناجحة الاخرة : « احنا طبقة وانتم طبقة .. هو صحيح كان في الاشتراكية ، ما يضرش ، كل

واحد يعتقد في المبدأ اللى يقتنع بيه ، لكن حياة الإنسان الخاصة دى ملكه ، ملك نشأته وجوه وناسه وعاداته وتقاليده أسرته ، .. أنا كيان أحب الفقراء ، لكن ده نوع من النبل والإنسانية ، مش أكثر من كده ، ومش لازم يكون أكثر من كده .. » .

أقول : فليكن هذا كله . لكن محور الخلاف هو : أما مراد الأيوبي أو الانتحار . اننى أرفض تصديق ما اتفق عليه الطرفان المتناقضان : ألا تأخذ شيئاً من صاحبه دون استئذانه ، وأرفض كذلك أن يكون المؤلف — المؤلف الحقيقى هذه المرة — وراء كلمات مراد : « البلد دى قطة بتخاف على ولادها من التفكير ، من الأجانب ، من التقليل ، من الجديد ، من الجريء ، من الاوتوميش كمان .. » ، الصحيح انها قضية طبقة وليست قضية بلد ، والدليل هو مسرحيته كلها : لا انفصال بين النضال الوطنى والاجتماعى ، والحديث عن وطن هائم مطلق يخفى وراءه مصالح السادة والطامحين للسيادة .

أفصح المؤلف فى طرح قضيته . قال أن الهدف هو السؤال وطلب الى المتفرجين الادلاء بشهاداتهم . المسرحية مشاركة فى حوار دائر — صاحب حينما مكتوم معظم الاحيان — وطرح صحيح لتخلى النوايا السيئة وراء الشعارات التى لا تعنى شيئاً فى الممارسة ، لان القيادة دائماً بين يدي من يسكون أمنيتها ولان التطلع دائماً يتجه نحو الطبقات الاعلى ولان الاكثر غنى وقوة هو من يقود التحالف لصالحه . فكرة صحيحه دون شك . غير الصحيح الا يبقى للطبقات الأخرى سوى الانتحار .

لكن الفكرة محدودة كذلك . لهذا لجأ المؤلف الى اشباع مسرحيته بالحرمة : مؤلف ومخرج ومناقشات حول الفن الحقيقى والزائف ودور الفنان بين التبشير والشهادة على عصره ، وتوازن دقيق بين تدخل المؤلف وأداء الممثلين ، واستفادة من المواقف الكوميديية والنمر الشعبية وخط ميلودرامى يبرق ويختفى ، وتوظيف للموسيقى والرقص والغناء وشاشة العرض ، وحكايات صغيرة داخل النسيج المسرحى ، وابرار لاكائيات الممثلين فى الاداء .

نفس مرهق فى تنفيذه دون شك . وقد وفق الاستاذ عبد الرحيم الزرقانى فى تنفيذه دون شك كذلك . غير أن إيقاع العرض يهتز لحظات حين تطول الاغاني (أغنية زينب وحاجها فى الفصل الاول ، وأغنية مراد فى زنازانه فى الفصل نفسه) . أو الرقصات (الراقصة المحترمة فى الزلّة قرب النهاية كانت تفسد تأثير المشهد كله) ، كما أن استخدام آليات

العرض لم يكن موافقا كله ، فقد أساء استخدام شائبة العرض الى التطور التالى فى شخصية زينب غداً غير مبرر أو مقنع .

هذه مسرحية ممثل وممثلة فى المقام الاول ، عليهما يقع العبء كله . لعب الأستاذ كرم مطاوع دور مراد ، فقدم لحظات ممتعة ومتميزة ، لكنه كان ضد ايقاع العمل كله حين يسرف فى التطويل (مشهد البار ومشهد القارب ومشهد الزنزانة دون ترتيب) ، وكان أداءه القوى يكسب موقفه قوة ، ولم يكن يراعى الانتقالات الحقيقية مثل انزاله الى تبرير ذاته بعد ان تصفحه زينب بالحقيقة ، ومثل احساسه الحقيقى بالتعزق حين يجد يديه مارغيتين فى النهاية .

ولعبت السيدة سهير المرشدى دور زينب ، وقدر ماكانت بسيطة ، رقيقة ، مقنعة ، فتاة من حى شعبى فى الجزء الاول ، قدر ما لم يقنعنى تأنيها المسرف فى الجزء الثانى ، لكنها قدمت عرضا جيدا وريقا فى مشهد حوارها مع ابنتها المتخيلة ومونولوجها الاخير بفيلا العرس .

ولابد من تحية خاصة للسيدة زوزو نبيل التى لعبت دور الام : قوية ، واثقة مقنعة ، ترسم المصائر وتحرك لتنفيذها دون تردد .

● هذه « جواز على ورقة طلاق » ، مسرحية الفريد نرج الثامنة ، مكررة جريئة تناقش قضية مطروحة ، وتنفيذ موفق فى معظمه ، وأداء متميز فى معظمه كذلك . .

لكن المؤلف قد عودنا ان تكون افضل أعماله ما تسخر فيها الحرية لنقل الفكرة ، فى هذه المسرحية حرية كثيرة وفكر قليل ، نسجت الحرية لكن ما فى يد المؤلف — وما بقى فى أيدينا — قليل دون شك .

● تولوا لعين الشمس ●

تبرير الذات .. وغمز الواقع (١٠)

التصدى للكتابة عن مسرحية نجيب سرور — وهو الآن طريح المستشفى يعالج من أمراض النفس والجسم — أمر مخوف بالزائق . أول المزالق وأكثرها اغراء هو إبداء التعاطف — بالصدق أو الادعاء — يخفى وراء واجهته البريئة قدرا من التعالي لاشك فيه ، يتخذ صورة التصديق النقدي — لو صح التعبير — كان يد الناقد أصبحت هي العليا ، ويد الفنان المسرحي هي السفلى .

ذلك موقف مرفوض دون تردد . إن الأعمال الفنية لا تقدم من باب الشفقة . ولا يجب أن يتم تقويمها من باب الشفقة كذلك ، وما دام العمل قد نبض بالحياة على خشبة المسرح فقد أصبح ملك جهد العاقلين فيه والملتقين له ، ووجب مناقشته بجدية ، دون إهمال العلاقة القائمة بينه وبين مؤلفه بطبيعة الحال .

ويحتلظ تاريخ المسرح بقائمة تضم كثيرين من الفنانين مرضى الروح والنفس ، فمنهم نعرف أن أنتونين أرتو — وتأثيره على المسرح الحديث أوضح من أن يختلف حوله أحد — قضى عشر سنوات من حياته (٣٧ — ١٩٤٦) في مستشفى للأمراض العقلية ، ومن قبله كان أوجست سترينبرج — المزدواج المطلق — يرى نفسه هدف مؤامرة دولية تشترك فيها أطراف كثيرة — من بينها زوجته وأقرب أصحابه — وقد خاض أزمة نفسية عنيفة في فترة من فترات حياته أسماها « فترة الجحيم » ونعرف أن تيسى ويليامز أومن الشراب والمختر زينا تضاضطت فيه قواه الإبداعية ونعرف أن جان جينيه لى ومنحرف ، وأندريه جيد وأوسكار وايلد .. كذا وكيت ...

وفي الحقيقة لا تنتهي قائمة اضطرابات الفنانين وعذاباتهم الروحية والنفسية . لكن السؤال يأتي بعد ذلك : ما هو الجهد الذي يبذله الفنان كي يتحرر من اضطرابه ؟ اقرأ « الطريق إلى دمشق » لستريتيرج ، راجع أعمال تنيسي ويليامز (خاصة : قطرة فوق سطح .. أورنيوس ، ليلة السطية) ، راجع أعمال آرثور آدموف في ضوء اعترافاته .. ستجد في كل هذا شيئا هاما : ان هؤلاء الفنانين يحاولون — بجهد ارادي خارق — ان يتحرروا من اضطراباتهم النفسية المعيقة بتجسيدها في رؤى وشخصيات ومواقف ، بل ان بصمت هذا الجهد الارادي واضحة كل الوضوح في أعمال كاتب مثل آدموف : مسرحية بعد أخرى استطاع ان يظهر عصابه وروءاه وكوابيسه وهذياناته وان يتخذ منها مادة خام .. من تلك التي يحتاجها الفنان دائما للتعبير عما هو داخل الذات ، وان يخرج من أسرها الى العالم الفسيح : عالم الواقع والحقيقة ، وصراع الانسان الدائم كي يتحرر « الجوانب القابلة للشفاء » وتلك المستعصية على الشفاء في وجوده الانساني .. »

لعل نجد شيئا من هذا كله في مسرحية نجيب سرور ؟

بعضنا يذكر عمليه السابقين ياسين وبهية (مسرح الجيب ١٩٦٤) ، وآه ياليل يا قمر (مسرح الحكيم ١٩٦٨) في هاتين المسرحيتين اختصار الكاتب من المأثور الشعبي « نية » واحدة هي حكاية ياسين وبهية ، واسقط عليها دلالات أخرى غير دلالاتها في أصلها التراثي ، في العمل الاول حكى المسرحية آلام الفلاحين في قرية « بهوت » ، وفورتهم ضد الاقطاع بقيادة ياسين ، وقتل ياسين وهو يقودهم لحرق قصر الاقطاعي الذي كان يهدد بهية في عرضها . وقدمت « آه يا ليل يا قمر » بهية في مرحلة جديدة : انتهت الاقطاع ، وظلّت وفيّاً لذكرى ياسين حتى لاح في حياتها رجل آخر هو أمين فارتبطت به ، ومن خلالها عرض الكاتب فترة أخرى من مفترقات النضال المصري حتى محارك القناة في ١٩٥٢/٥١ ومصرع أمين بين العمال والجنود الذين قتلوا فيها .

لا بد أن نضع هذا كله في الاعتبار اذا شئنا ان نفهم ما يعرض علينا باسم « قولوا لعين الشمس » ، والذي كان مفروضا أن يعرض تحت عنوان آخر (في نص مسرحية يا ليل يا قمر ، وفي كتاب نجيب حसार حول المسرح اشارتان لهذا الجزء الثالث من المسرحية بعنوان آه يا بلد) . واذا كان لنا ان نتحدث عن ثلاثيات في تاريخ المسرح (اشهر الامثلة ثلاثية ايسخيلوس « الاوربستية » وفي المسرح الحديث ثلاثية أونيل

« الحداد يليق باليكترا ») فيجب أن نشير لأن كل جزء من أجزاء الثلاثة يجب أن يكون وحده عملاً قائماً بذاته ، صحيح أن الأعمال الثلاثة تتناول « موضوعاً واحداً » لكن هذا لا يسقط عن الجزء استقلاله ، وقدرته على أن ينقل — وحده — رسالة العمل كله .

ما يقدمه نجيب سرور مختلف تماماً . فأنت إذا لم تعرف عمليه الأولين — وعمله الثاني بوجه خاص — ما وجدت معنى لما يعرض عليك . انه يفترض في المطلق معرفة بعمليه السابقين — علما لا تتوفر للكثيرين — وبدونها لا يستقيم المعنى ، ولا تتضح أمور كثيرة ، حتى دلالة الاسماء نفسها .

انما من خلال بهية وعلاقتها بعطية — امتداد ياسين ثم أمين — وابنيها ياسين وأمنية (لاحظ الاسماء) يريد الكاتب أن يعرض لفترة أخرى من التاريخ المصري من ٥٢ الى ما بعد ٦٧ . وقد تعذبت بهية هذابا طويلا ، أقامت في بورسعيد ثم في السويس تعمل من أجل رعاية ابنيتها ، ومن أجلها ترفض الزواج بالجندى عطية (الموقف نفسه في يا ليل يا قمر) رغم تعريض أمها ، وتنتفع برفضها لأن يذهب للعمل في السد العالي بعد أن أنهى خدمته في الجيش ، ومن هناك يعود بعد أن قطعت ذراعه . وترى بهية في الطم ياسين وأمين يحذرانها من ٥ — ٦ ، وهي تريد أن تحكي هذا التحذير لأحد فلا تجد سوى الهزء والسخرية واللامبالاة ، ويعود عطية — الجندى ثم البناء — للعمل في وظيفة مدنية فيلقى مناسا كبيرا ، ويجند ياسين الصغير ، وتحدث هزيمة ٦٧ وتحقق النبوءة ، فتحذير الميتين انما كان يعنى ٥ يونيو .

وتنتهى المسرحية بدموة لأن نعرف امداعنا ونواصل النضال . .
لكن تلك هي العظام العارية للمسرحية فأهم ما فيها — قبل هذا كله — شيثان :

● الاول : هو هذا النقد السافر ، والساخر ، لبعض أوجه الفساد في الداخل ، يعكسها عطية وعلاقته بزملائه ورؤسائه في العمل ، ونهية في حيرتها أمام رجال السلطة (بعض رجال البوليس) وهي تحاول أن تنقل لهم نبوءة الطم ، وياسين الابن فيها يراءم حيث يعمل . بكل هذا النقد يدور حول محور واحد : ان الجميع لا يباليون بشئ مصالحهم الشخصية فقط ، وكلما ازداد المسئول رعة وملوا كلما ازداد انتهازية وقدره على المراوغة . هذا النقد هو ما يلقى استجابة ساخنة من الصالة (الاسباب

واضحة) ، ولعلك لو خلصت المسرحية منه — خاصة انه يتكرر على السنة الجيع بنفس الانكار والكلمات تقريبا — ما بقى منها شيء كثير .

● الثانى : هو هذا الدفاع ، المرور عن الذات والانزلاق الى تبرير افعالها ، دون قدرة على تصفية هذا كله ورفعه الى مستوى غنى . ولنقل بوضوح ان شخصية المغنى — وتكاد تكون كلُ الفصل الثانى — لا ضرورة لها في نسيج العمل كله ، وهم في نفس الوقت لا ترتفع الى مستوى من الشمول بحيث تصبح رمزا في العمل ، ولا تكتسب كلماتها قدرة الشعر على التكيف والايحاء . انها يقتصر دورها على أن ترد — بصورة او بأخرى — ما تقوله بعض الشخصيات من غمز ولز لظواهر الفساد في الواقع ، ان هذا المغنى — الحاصل على شهادات في الموسيقى والغناء من أنحاء العالم — غير مسموح له بالغناء . والإمكانات البديلة المتاحة أمامه هي أن يظل يسكر ويسكر ، ويقترض ويسكر ، ويتسول ويسكر ، أو أن يعمل بالجناسوسية فيحصل على مال وفير ، وقتلح أمامه أبواب الشهرة الموصدة ، أو أن ينهى حياته . وهذا ما فعله حين أطلق على نفسه الرصاص في الفصل الثالث .

لا هدف لهذه الشخصية ولا وظيفة لها غير تبرير الذات ، والتركيز على انتزاع التعاطف معها انتزاعا . لم استطع — ولم يستطع كثيرون غبرى — ان يروا وجه صلاح قابيل — الذى لعب دور المغنى فناداه أداء حصنا — ، بل كان يطالعنى دائها من ورائه وجه نجيب سرور المعبأ ! .

هذا نفسه ما يتردد في مشهد مريض مستشفى الأمراض العقلية اللذين جاءا للبحث عن مريضة عبياء هريت من المستشفى — : ... تضاء لهما أنوار الصالة فيبرطمان في ممراتها — جريا على قواعد اللعبة التى أصبحت سقيمة مبعوجة — ثم يجلسان ليتحدثا الى جندى البوليس — والينا — حديثا بلا ضرورة عن مستشفى الأمراض العقلية وكيف يجن من يدخلها حتى لو لم يكن كذلك .. الخ .

لا معنى لهذا المشهد اذا لم تضع في ذهنك تلك الخبرة المؤلمة عن نجيب سرور : قضائه عدة أيام في مستشفى الأمراض العقلية لم خروجه منها .

أى معنى لعمل غنى لا يقدم كثيرا الى جانب تبرير الذات ورواية أحداث الواقع دون تصفيتها وصياغتها صياغة ترتفع بها هو خاص وذاتى الى ما هو عام وشامل ؟ .

● كان من المفروض أن يخرج هذا العمل مؤلفه ، لكنه تخلى عنه ، وبقيت المشكلة قائمة حتى بانر توفيق عبد اللطيف - واحد من شباب المسرح الذين تعلق عليهم آمال كثيرة - فقام بتنفيذه . من الظلم أن نحاسبه على هذا العمل وقد حرم أوليات حق المخرج : اختيار النص والممثلين ، والفترة الكافية لانضاج العمل ، ومن الاتصاف له أن نقول أنه نفذه تنفيذًا جيدًا في غير بهرجة ولا تظاهر ، بل نجح في تنفيذ بعض المشاهد بوجه خاص (مشهد حلم بهية مثال واضح) ، واستطاع بتحريكه الدائم للممثلين أن يتغلب على قدر كبير من تلك النص واجترار أفكاره وكلماته .

كانت الحرية هي طابع أداء سميحة أيوب ومبدع الله فيث في الدورين الأولين في العمل ، حاولا أن يقدموا أفضل ما لديهما ، وقد فعلا في لمحات قليلة ، وكذلك بقية الممثلين : فردوس حسن وانعام سالوسة وسامية عبد العزيز ومحمد منلى .

● وبعد .. اننا نرجو أن تجد مشاكل الفنان المسرحي نجيب سرور حلا على أرض الواقع . لا على خشبة المسرح ، فلعلنا نكسب منه مسرحيا يقول لنا شيئًا غير رثاء الذات وتبريرها واجترار الآمها في غير جدوى وغير من كذلك .

ولنصل جميعا كي يتحقق له ما يعود به إلينا قادرا على الابتداع .

والجنس مطلق السراح (١١)

لا تعرض مسارحنا الآن عملا واحدا جديرا بمناقشة تفصيلية ، انما الاعمال المعروضة كلها قد تستحق المناقشة من جانب أو آخر . يعرض مسرح الدولة مسرحيتين جديدتين : غوما أو الزعيم من تأليف مصطفى محمود وإخراج جلال الشوقاوى على مسرح الحكيم ، وبيومى أفندى (وبعدها الايدى الناعمة) من تأليف وإخراج وبطولة يوسف وهبي على المسرح القومى . ويعرض المسرح الخاص مسرحيتين كذلك : سبع ولا ضبع من تأليف سعد الدين وهبة وبطولة أمين الهيندى ، وبابى بابى من إخراج حسن عبد السلام وبطولة ممثلة فرقة الريحاني بالاضمانة لهدى سلطان .

هذه هى الاعمال المتاحة لجمهور المسرح الآن . . فماذا نرى فيها ؟

غوما زعيم شعبى لبيب ، حاول مقاومة الاحتلال التركى . فى منتصف القرن الماضى ، اعتمد مصطفى محمود على كتاب للكاتب الليبى على المصرائى واتخذ منه مادة مسرحيته . والسؤال الرئيسى هو : كيف صاغ الكاتب ملامح شخصية الزعيم من المادة التاريخية المتاحة . والحقيقة انه قدم لنا شخصية مضطربة الفكر والمواقف من البداية للنهاية . انه ليس بطلا تراجيديا مهما حاولت أن اتوسع من حدود مفهوم البطل التراجيدى ، أو تجعله سرير بروكروست وتنص اطراف من يستطلى عليه . ان غوما يكشف لنا فى الفصل الاول عن قائد محنك يعرف جيدا أسلوب الحرب الخنثورى فى مواجهة دولة مثل الامبراطورية العثمانية : « يجب الا نتوقف عن الحركة . . الارتباك الكامل هو فرصتنا . . الخطة هى أن نستبدل الحرب الواحدة بعدة حروب فى عدة أماكن فى وقت واحد . . يجب أن نختنى لنظهر ، ونتفرق حتى تبطلعنا الصحراء ثم نخرج بجساءة كأننا الجن

ننحدر في كل الجهات ، كئتنا موجودون في كل مكان .. » لكنه في المشهد التالي مباشرة يوافق على وقف القتال والتفاوض مع الاتراك رغم تحذير رفاقه ، ويقبل منصب مدير مقاطعة تحت الحكم التركي ، ويقول في تبرير هذا الموقف : « اننا بنوح حفاة نحارب امبراطورية ، ولا يمكن أن ننصر بدون الحيلة والسياسة ، يد تصافح ويد تطعن في الظهر .. » ، ويزيد الامر اختلاطا في حديثه الى رفيقه قاسم ، فهو ليس نائرا على الاستعمار لكنه نائرا على الظلم ، لا يعنيه من يكون الظالم : « انما الظلم هو ما اثار عليه ، ماذا املدت يد بعدالة فائنا دائما اول من يصالحها ، لا يهم من أي جنسية هذه اليد .. » . ورغم هذا كله فهو يدين صديقه ورفيقه قاسم حين ينفذ تعاليمه فيصبح نائب الوالى التركى ، ولا يجد مبررا لتخبطه سوى أن يقول لقاسم في تعال : « اننى أعلم اننى اقوى من الامبراطورية العثمانية (لا نعلم نحن كيف او لماذا) وأعلم أنك اضعف من اضعف جنودى .. » .

غوما هذا .. هل هو نائرا ؟ مصلح ؟ انتهازى ؟ بدوى مجنون كما يقول رفيقه قاسم ؟ لعل الاصدق ما يقوله عن نفسه : « كل نئبى اننى أحببت وطنى لدرجة البلاءة » ، وبسبب هذه البلاءة يقع غوما في شرك نصبه قاسم ، نرضى أن يكون موظفا في الحكومة التركية تجسرى عليه الانتماءات والروايب ، وحين انعزل عن الشعب القى به في السجن ومنه الى المنفى . وبعد اثني عشر عاما هرب غوما ليواصل النضال .. فهل تعلم شيئا من سنوات السجن والمنفى ؟ .

اول ما نراه منه بعد ذلك هو امره باعادة الاموال التى استولى عليها في حرية الى خزائن الوالى في طرابلس ، لانه يحارب من اجل الحرية لا من اجل السرقة ، ولانه يفعل ما يفعله من اجل أن يعطى ثورته شرعيتها امام العالم . ويكون تفسير قاسم لوقفه هذا اقرب الى الدقة : انه انتهازى ذكى لا يريد أن يحرق كل السفن بينه وبين الاتراك .

بعد هذا كله ، كان حتما أن ينهزم غوما ، وأن يحاصر بين قوات الاتراك من جانب وقوات باى تونس من الجانب الآخر ، ولا يجد « الزعيم » ما يفعله غير تبتلات الدراويش : « كلما زاد ما تلقى من عذاب في هذه الدنيا فهذه بشارة بقرب الفرج ، ويأن الله سيأخذ باليد .. » ، وطلانة يحاول بها أن يقتلسف : « (اضحك يا معروف) على الذى كان ثم لم يكن ، على الجنون مطلق السراح والحق مهندر مستباح ، على الشفاه أصبحت رم تتوشها الخفاف والصقور .. » .

هكذا يبدو لنا غوما المحبوى فى مسرحية مصطفى محمود :
 خليطاً مضطرباً من الثائر والمصلح والانتهازى والدرويشى والمتفلسف ،
 يتخبط بين هذا كله بمسلم أسلحته لأعدائه ويمكنهم من نفسه ورجاله
 وثورته جميعاً . مثل هذه الشخصيات بحاجة الى عناية من الكاتب بحيث
 يأخذ من المادة التاريخية ما يعينه على إعادة صياغة شروط وجودها ،
 ولا يكفى أن ترصع المسرحية بأسماء الأشخاص والأماكن ، وبعض
 الأغانى ، كى تصبح « مسرحية تاريخية » ، أم أن الهدف هو كتابة
 مسرحية من بطل لىيى . . أى مسرحية والسلام ؟ . .

يبدو هذا الافتراض صحيحاً إذا نظرنا للتجسيد المادى للعمل .
 أول ما نلاحظه فى هذا التجسيد هو مظاهر العجلة والتطبيق ، ثم محاولة
 الاستعانة بنجوم الذوق العام . مجللاً الشراوى — الورقة الرابعة
 فى مسرح القطاع الخاص — يعرف جيداً قواعد لعبة « اجتذاب الجماهير »
 لهذا يادر موضع اسمى محمد رشدى والراقصة زيزى مصطفى فى
 غير ضرورة فنية . وظيفة غناء محمد رشدى — ومعظمه باللهجة
 اللبية غير المفهومة للجهور الواسع — أن يملأ فجوات الاظلام أثناء
 تغير مشاهد الديكور ، أما الراقصة — وهى ترقص على الطريقة
 اللبية كذلك أى بملابسها الكلبة — فتلظن الهدف الرئيسى من رقصتها
 كتابة اسمها على الايشتات جنباً لمزيد من الجهور .

كذلك أسرف المخرج فى استخدام الرقصات الشعبية وتحريك
 المجموعات دون ضرورة ، حتى المشهد الأخير ، بعد مصرع غوما وخروجه
 محمولاً على الأمتاق تدخل المجموعة فى ايقاع سريع ومرح فتكاد تذهب
 بكل أثر لهذا المشهد فى نفوس الجهور . وجاء أداء شكرى سرحان
 الفاتر — بكليشيهاته المألوفة — ليزيد فى اضطراب ملامح الشخصية
 واختلاطها ، وعلى العكس كان أداء أنور اسماعيل لدور قاسم حيا
 ومقتناً . ثم : ليس قاسم فى نهاية الأمر هو الإجدر بالزعامة والتعاطف
 مادام كل خطئه كالينا فى أنه وضع مبادئ زعيمه موضع التطبيق ؟
 أرايت كيف يتحول المعنى العام للعمل فيصبح تأييداً لنوع من الانتهازية
 السياسية عبر عنه غوما أكثر من مرة : يد تصالح ويد تطعن
 فى الظهر ؟

على باب المسرح يسقط منك ما طلق بك ، فتبضى بلا حماس
 أو غضب أو رثاء أو سحق أو أنفعال أيا كان . شئ جاء ومضى دون
 أن يخلّف أثراً . مسرحية ليست للاستهلاك لكنها مقلدة للتصديق الى
 الغرب . هذا كل شئ .



أما المسرح القومي فيخطو أبك أكثر من أربعين عاما .. للوراء .
عرضت « بيومى أفندى » للمرة الأولى في ١٩٣١ . أغضى عينيك لحظة
وحاول أن تتصور الواقع المصرى وقتذاك . ١٩٣١ : وزارة اسماعيل
صدقتى تحكم البلاد بالحديد والنار ، إلغاء الدستور والمصادبات الدامية
بين السلطة والمتظاهرين ، حزب الشعب ومقاطعة الانتخابات ، ائتلاف
أحزاب المعارضة ووضع الميثاق القومى لمواجهة الارهاب ، اضطهاد
الصحافة وفساد الادارة ، الازمة الاقتصادية تطلعن الجميع فى الريف
والمدينة ، القنابل تنفجر فى كل مكان ، ولا مهرب من القهر الا بالقهر
فى القهر ..

ويوسف وهبى — على مسرح رمسيس — يقدم بيومى أفندى .
بيومى سامعائى بدأ فقيرا لكنه استطاع — بعصامية نادرة وجميع القرش
لحوق القرش — أن يبنى لنفسه قصرا ويتخذ خدما وحشبا ، وهو
الآن لا يتبنى غير شيء واحد : فقط « طبق بصارة » بين الحين والحين .
هذا الطبق الشهير ليس مجرد فكاهة ، لكنه احدى وسائل المسرحى
الذى لداعية ذوات جبهوره ، اذا كان هذا العظيم الذى استطاع بجده
وعصاميته أن يحيا حياة الارستقراطية — المصرية والمتهمرة — وأن
يرتبط معها بالصدافة والمصارعة لا يتبنى غير .. « طبق البصارة » ..
الا يحق إذن أن كان هذا طعمه أن يرضى به ويقنع ؟

والمرحبة تطرح مشكلة الابناء غير الشرعيين (متى كانت هذه
مشكلة فى الواقع المصرى ؟) وتستبد أحداثها من مخزون الميلودراما فى
العالم ، فبيومى يعرف أن ابنه ليس ابنه لكنه يحسب عليه ويرعاه
ويعوله ، ثم يتقدم لخطبة ابنته طبيب هو أيضا ابن غير شرعى ،
فيناصره بيومى ويمنح الامور للنائز حتى يصنع زوجته وابنه — ريفلنا —
بالسر الرهيب : انه كان يعرفنا منذ زمن بعيد لكنه كتم الامر نبئنا
منه وكربا .

المطمن ، فمن تقاليد ميلودراما يوسف وهبى أن تنتهى الامور على
ما تحب وترضى : سيفر بيومى ويصنع وينسى الماضى وستتزوج الفتاة
بمن تحب ، وستقلب الام الخائنة مفتحة بقية أيامها تكفر من سيئات
ماضيها ، ولا يطلب بيومى غير شيء واحد فى مقابل هذا الاغداق كله :
« طبق البصارة » الشهير ! .

قد لا يكون هذا هو المجال المناسب لتقويم مسرح يوسف وهبى
ودوره التاريخى من حيث علاقته بالواقع المصرى وتطوره (قد يكون

بجال هذا رسائل الماجستير والدكتوراه كما كتب بعض كذابي الزنة ! ،
لكن بوسعنا ان نرصد أهم الملاح في بيومي اتدوى :

✽ الاعتماد ابتعادا كاملا عن قضاياء الواقع رغم امتلاء هذا
الواقع بالقضايا التي تصلح نقاط انطلاق لاعمال فنية تعبر عنه وتتخذ
موقفا منه .

✽ تشي المسرحية باحتبار الطبقات الشعبية من وراء واجهة
مدامبة ذوات جمهورها من الارستقراطية والامندية ، فلهذا بيومي
الخائنة ليست ارستقراطية الاصل (لا يقع يوسف وهبي في هذا الخطا) ،
لكنها كانت تعمل « مرضعة » في قصر احد الباشوات حين تزوجها
بيومي ، وظلت تخونه مع « مريجي » يعمل في القصر نفسه .. ولك
ان تصدق بعد ذلك كيف يمكن لمرضعة ان تظل على مراسلة « مريجي »
حتى يقع احد خطباتها في يد بيومي فيكشف له السر .

المهم ان الخيانة لا تمس الارستقراطية لكنها تبدو سمة لازمة
لهذه الفئات « المنحطة » من البشر .

✽ المأخذ الوحيد على مبطل الارستقراطية في المسرحية (زهدى
بك وابنته) انها يرجع لتسكها برفض الارتباط بأسرة تحيط الشيكوك
ببولد أحد افرادها . وهذا شيء يبدو مشروعا ومبررا منذ معظم الجمهور
الذي تتوجه اليه المسرحية .

✽ ثمة من الناحية الاخرى الاحاح على المشاعر في تركيب المواقف
ودفعها للتأزم ، ترصيع الحوار بآيات القرآن كسبا للتأييد ، في ابتزاز التعاطف
مع موقف الرجل النبيل الذي يعترف ان ابنه ليس ابنه في الحقيقة
(كيف له ان يتأكد وكل ما لديه مجرد خطاب لا) لكنه رغم ذلك
يعوله ويؤويه .

انظفت حولي مأجد مسرح الازيكية بمعمار العربى ، وفوق بروازه
يرتلح بيت الشعر المشهور : انما الامم الاخلاق .. وخيل الى لحظة
ان الصفوف الاولى يشغلها اصحاب السعادة والعزة ، وبقية الصفوف
تمتلئ بالامندية ذوى اليافلت المنشأة والطرابيش . فركت عيني . من
حولى جمهور مختلف : بعض هذا الجمهور لا يترك بيته الا لحدث
جلل ، سيدات مصونات في ثياب منسبلة وطرح بيض ، ورجال في
في شتاء الممر ، يستميدون فكريات العهد الذهبى ، ويجترون ماضيهم .

يمكنك ان تتوقع كيف يفكرون فى امور الحياة والفن . المسرح عندهم - اذا جاءت مسيرة المسرح - يقف فقط عند مسرح يوسف وهبى والريجاتى ولا شيء بعدها . رصيد من الثبات المدهش على قيم الماضى ، واحتياطى لا ينفذ لكل دعوة للعودة الى الماضى .

جزء غير قليل من الجمهور شباب فى مقتبل العمر ، تدوى من حولهم الطلقات حول يوسف وهبى ومسرح رمسيس ، لا يعرفون عن هذا كله شيئا ويريدون ان يعرفوا . اغلب الظن انهم يضحكون - او لعلمهم يبتسمون فقط - حين يلتقى يوسف وهبى فى وجوه الجمهور بسره الرهيب . هم اسرى الدعاية المركزة ، والدوى على الاذان ..

لا عجب ان اقبل الجمهور على بيومى اتندى واى اتندى آخر . ليست السباحة مع الموج ايسر دائما من مواجهته ؟ !



« سبع ولا ضيع » هى المسرحية الثانية التى يقدمها المسرح الخاص لسعد الدين وهبة . والسؤال مطروح على أمين الهنيدى بطل الفرقة ونجمها الاول ، والمحامى الذى عهد اليه الثرى المتوفى بالتعليم على تنفيذ وصيته . والوصية هى ان تؤول الثروة كلها الى حفيده على ان يكون ذكرا . والمشكلة هى ان أبناء المتوفى اثنان منهم غير متزوجين والثلاث بلا أبناء ، وبناته الثلاث كذلك : اثنان منهن غير متزوجتين ، والثالثة بلا أبناء ذكور . تحدثت المشكلة اكثر : المهم الآن ان يحاول كل من الورثة (نستثنى صفرى البنات لانها لازالت طالبة ولاتها - وهذا اهم - لا توافق على هذا كله) الحصول على الوليد الذى يفوز بالثروة . ويلبسات سريعة فى الفصل الاول نتعرف على ملاح الابنساء : الابن الاكبر مبخر مثلك منهل يعيش دون عمل ، والثانى ، حكوة ، الزراعة ، مختلف انتهازى بمنزل ، والثالث بطل سابق يحترف كل المهن الصغيرة الخارجة على القانون ، وملاح البنات : الكبرى مولمة بالجمعيات الخيرية والحياة على هواها ، والثانية هربت من سيطرة أبيها للزواج من رجل لا ميزة فيه سوى انه يطبخ اومارها ويسير متأخرا عنها خطوتين اما الثالثة فعلى نقض هؤلاء جميعا : طالبة فى كلية الهندسة ، تحب مقاطلا فى الجبهة « هذه التمويذة الجديدة ا » ! ، وبنويان الزواج حين يشاءان ، هى التى كان الاب الراحل يحبها ويعتز بها ، وهى التى سبيلت المولف وراعه لى يحين كل هؤلاء (وكى يسقط الثروة بين يديها فى النهاية) .

من السهل أن نتصور ما ستفعله هذه الشخصيات خلال الشهور التسعة التي أوصى الراحل بأن تقضيها النساء داخل البيت الريفي لا تبرحه واحدة منهن ، وعلى باب البيت حارس يقظ هو المحامى القائم على تنفيذ الوصية . أما إذا انقضت الشهور التسعة دون ولید ذكر فثمة وصية أخرى . المهم الآن هو الحصول على الطفل بلية طريقة . وهكذا يجد سعد وهبة فرصته الكاملة كي يجعل من السعار الجنسى موضوعه المفضل ، فتنشأ مواقف والتعليقات الفاضحة بين كل الشخصيات وبينها وبين المحامى الحارس ، وتحفل المسرحية بنماذج الشذوذ من كل لون : قبل انقضاء المهلة الملاحقة يسارع الاخ الاكبر الى الفنادى كي يلتقط امرأة يتزوجها فلا يعود الا بالقوادة المعجوز ويكتشف بعد زواجها أنها توفقت عن التجنب منذ زمن طويل ، والاخ الاصغر يعود بأربع فتيات معا كي يزيد فرصته في الحصول على الطفل (هى فرصة في الحقيقة لتتيمم استعراض راقص) ، ويقسم مزاد حول واحدة منهن كي يتزوجها الاخ الاكبر بدل القوادة المعجوز ، وتأتى الأخت الكبرى بسكرتيرها الى الجمعية الخيرية ، وهو شارب مخدث تمرره القوادة على الفور ، وتتأكد الأخت من حقيقته بعد أن تمرره لها القوادة « وترهبها العلامة » ويخرج مسكا مؤخرته في مشهد من أكثر المشاهد التي رأيتها على المسرح غلظة وبذاءة ، فتنصرف عنه لتأتى بمحاول طويل عريض ذى شوارب ثم تتبين أنه لا يستطيع أن يهش أو ينش دون أن تحصل له على قطعة خشب ، وتحاول الأختان وزوجة الاخ الاكبر اراء المحامى القائم على تنفيذ الوصية وصاحب الدكتوراه لا يتابع فى أن تعرف ابراته رجال آخر كي يزيد من الفرص الملاحقة و ... و ...

بذاءة بعد بذاءة ، وابتذال بعد ابتذال ، القوابل الجنسية التي كانت تلح مسرحيات سعد وهبة القديمة أصبحت الآن المسرحية كلها : كل الرجال عاجزون عن ارضاء نسائهم ، وكل النساء فوهلت فافرة لا تجد من يملأها ، وهن يواجهن رجالهن بمعجزهم ، ويواجه المحامى الجميع بمعجز الرجال وعهر النساء .

في المسرحية ظلال باهتة من أعماله القديمة ، ومن « بير السلم » بوجه خاص فالدكتور مدحت — دكتور الزراعة « المتفقد » الذى تشغله أبحاثه من الاهتمام بجسد زوجته — صورة مسموخة من سالى الشبراوى ، وهو — مثله — يخرج بأمراته وأبحاثه مهاجرا هذه المرة ، وصالح الابن الاكبر هنا هو حسن الشبراوى في تذكيره وانفاقه مال أبيه على المظاهر ، والهام هى عزيزة في جها لا يبيها ومعارضتها للفساد الذى يشترك فيه الجميع ،

على أن الجوانب الانسانية في الشخصيات القديمة تتراجع بمسحة المجال للجوانب الشبقة ولا شيء سواها ، كأنها تقدم على الشبراوى — العاجز شبه العين الباحث عن الوصفات وعن كل ما يقوى الباه — فالتى ظله على الجبيع واصبحوا مثل حيوانات بافلوف وقد منعت عنها الاناث والذكور .

وفى النهاية — وكما تتوقع — لا بد أن تفوز الهام بالثروة كلها . هنا ينزل المؤلف « الاله على العجلة » فيلغى حكاية حول زواج شقيق الثرى من الفلاحة التى تقوم على خدمة البيت — سرا — وانجابه منها ولدا هو الذى تحبه الهام ، هكذا تتحقق الوصية ، وتؤول الثروة الى الهام مكافئة لها .

من المخجل حقاً لكاتب مثل سعد الدين وهبة أن تبقى هذه المسرحية بين أعماله ، فما أبعد المسافة القائمة بينها وبين أهم الأعمال التى جعلت منه اسماً له نظفة فى التلخيص المسرحى . ماذا حدث للكاتب الكبير ؟ هل هان عليه اسمه الذى تكون خلال سنوات طويلة من العناء ؟ وبعد أن بلغ سعد وهبة هذا المستوى .. هل نتوقع له بعضاً آخر ؟

لقد عرف سعد — الحرفى المتعرس — ما يريده جمهور هذا المسرح مقدمه له : بطولية النجم الواحد وموضوع الجنس — أو على التصديد السعار الجنسى من جانب والعجز من الجانب الآخر — مقدمه له . فماذا ترك لصفار المؤلفين وانصافهم الذين يدورون فى خدمة القطاع الخاص ويلفون له الأعمال ؟

والى جوار اسم سعد الدين وهبة — مؤلفا — يتربع اسم عبد المنعم مبدولى مخرجاً . والحكاية لا اخرج فيها ولا يحزنون ، مجرد انشاء تدريجية للمسرح فى بدايات الفصول ، واضلام تدريجى فى نهاياتها ، وحركة الممثلين ، صعوداً وهبوطاً ، على باب الله ، والبطولة الكاملة معقودة لامين الهندي : تخونه حساسيته احياناً فيسرف فى التلويل والتكرار حتى يتلبلل الجمهور والمطلون . لآزماته هى هى ، وطريقة استخدامه لصوته هى هى ، حتى طريقتة فى السعال الذى يقطع كلماته هى هى . ان كان يروك الهندي ممثلاً كوميدياً — وهو لا يروق البعض — فستجد فى هذا العمل ما يرضيك ، أما ان كان لا يروك فلن تجد فيه شيئاً .. اللهم ان كانت لك مشكلة جنسية لا تستطيع أن تجد لها حلاً فى الواقع ويمعنيك ان تجد من يحك لك الجراح .

وبصورة أخرى يشغل الجنس — وهو هنا عبادة جسد المظلة الاولى — المكان الرئيسى من المسرحية الباقية فى جولفا : « باى .. باى » التى تقدمها فرقة الريحانى من اخراج حسن عبد السلام : حازم (ابو بكر عزت) مهندس شاب يعيش مع زوجته المستبدة التى تؤكد فيه دائما احساسه بالشل (رغم أنه يقدم المشروعات دائما بأسماء زملائه ، فيقدمون هم ويبقى هو فى مكانه) ، يأتى له جاره الذى يعمل فى ملهى ليلى بامراة يتركها عنده قليلا أثناء غياب زوجته . ولأن هذه المرأة تعمل فى ملهى ليلى فقد انفتح الباب فسيحا أمام التثنى والتكسر والتعري ومحاولات الاغراء بكل صورها : فى الكلمة والحركة والإيهام والسلوك . والبطة ليست بالفتاة الجميلة التى يمكن أن تلعب « نجمة الاغراء » او تجسد حلم لوليتا ، ليست نائمة لكنها متكلفة . لا تعرف هدى سلطان غير دور العالمة الذى اتقنته هى تؤديه ، حتى صوتها لا يستغل الا فى أغنية ختامية .

ولا تكفى « سكر » — سميت بهذا الاسم لان من يذوق شفتيها لا ينسى مذاق السكر — باغراء حازم بل تتجاوزه لمحاولة اغراء رئيسه فى العمل ، ولهذه نبيذ طبعها ، هو انتزاع موافقته على مشروع تقدم به المهندس الشاب . وينهار الرجل الوقور أمام سطوة الاغراء والتثليل فيوافق على كل شيء بعد أن يترك المهندس بيته ليلة لها . مرة أخرى لا يفت الا بر مند اغراء هذا الرئيس فيتجاوزه كذلك لاغراء صاحب الشركة بدوره ..

فى هذا كله ليس المهم الحكاية الملفقة التى تحدث — أولا تحدث — على المسرح . المهم هو تلك المشاهد المتتابعة لمحاولات الاغراء من ناحية ، ومواقف سوء التفاهم الناتجة عن تعقيد مفتعل فى خيوط الموقف كله من الجانب الآخر : فتحة بواب مسطول دائما يشترك فى كل ما يحدث ، وزوجة مسافرة تهدد بأن ترجع فى أى لحظة ، وصاحب الشقة المجاورة يقترضون من شقته المخاض كلما تركها ويميدونها كلما عاد إليها ، ومدير الشركة يبتلع قطعة من مخدر البواب المسطول دائما فيستغل بدوره .. وهكذا .

ولعلك تفاجأ فى النهاية بأن هذا البواب المسطول قد اثنى مرة واحدة والى الابد ، وراح يكيل النصائح والحكم ، ومن أجل نصائحه وبسببها يفتيق المهندس بدوره ميرفض أن يحقق نجاحه عن طريق المرأة ، (ليس المهم هنا رفض الموقف من حيث أنه يتضمن تسليفا غير مشروع ونجاحا بغير مقابل قدر ما يعكس احتقار المرأة كمرأة) ، فيطرد الجميع من بيته : زوجته ورئيسه وصاحب الشركة جميعا ولا يبقى له غير « المومس الفاضلة » ، لكنها هى القريبة البعيدة ، يكتفيها أنها بعثت فى نفسه الأمن

وخلقته خلقا جديدا ، وهى مضطرة لان تتركه وهى تحبه وتعلم أنه يحبها ،
تاكيدا لرومانسية شاحبة فى الظاهر ، واحتقارا لها فى باطن الامر .

هكذا استطاعت المومس أن تتلق فى المهندس الخاوى الفتة والامل ،
وأن ترد اليه الايمان بنفسه وقدراته ، وتدفعه دفعا لان يتخلى عن زوجته
وأطفاله وعمله جميعا كى يبدأ من جديد . ما ظل مطبورا فى نفسه طول
السنين قد أظهرته هذه المرأة وأخرجته للنور . فى أيدي المومسات مصائر
البشر : صلاحهم وفسادهم ! .

انما فى مشهد الوداع الاخير تجلت براعة المخرج ومهارته فى ابراز
جسد المثلة الاولى : أوقفها على منصة هناك فى عمق المسرح ، وأحاطها
باضاءة توحى بجو الحلم والامل البعيد المشتهى ، وفى مقدمة المسرح ،
وتحت بقعة ضوء صغيرة وقف البطل ، وهى تلوح له ، ولنا ، بأشارة
الوداع : باى .. باى .

تخرج من هذا العمل ويصحبك السؤال : هنا طاقات كوميدية جيدة :
أبو بكر مزيت ، جمال اسماعيل ، عدلى كاسب ، إبراهيم سعيان ، ومخرج
يعرف أصول حرفته ، وربما يستطيع أن يقدم أفضل مما قدمه ، لكنهم
جميعا يلتبسون الطريق السهل لفزو المتفرجين : طريق الجنس وتلفيق
المواقف القاذبة على سوء التفاهم المتعل والسقوط على الامكار المطروقة
حتى الاستهلاك الكامل (فكرة المسرحية فى تراث المسرحيات من هذا النوع
بدءا من « طلوعة » الريحاني) .



إذا كانت « باى باى » و « سبع ولا ضبيع » تمثلان أعمال
برودواى أو المسرح التجارى فى بلادنا ، و « الزعيم » و « بيوى
المندى » تمثلان أعمال المسرح غير التجارى .. أو خارج برودواى ..

ألسنت معنى فى أننا بحاجة لمسرح جديد .. فى حاجة لخارج -
خارج برودواى ؟

● حبيبتى شامينا ●

وجه رشاد رشدى الجيد (✻)

لرشاد زشدى كلمة قديمة ، ردها كثيرا ودافع عنها ، وقدم اعماله المسرحية — من « الفراشة » الى « نور الظلام » — تطبيقا لها : « أن ما يحدث فى العالم الخارجى لا يعنى على الإطلاق ، فعلى الحقيقى ما يحدث داخل الذات » . فهل غير رشاد رشدى موقفه ؟ .. هل أدار وجهه عن العالم الداخلى ليقول لنا رأيا فى أخطر قضايا المصير ؟ . هذا هو السؤال الرئيسى الذى تطرحه مسرحيته الأخيرة « حبيبتى شامينا » .. لماذا تقول ؟

شامينا سبراء جبيلة من بنات اورشليم تحب « رامين » الرامى وهو يحبها لكن الملك سليمان يراها ويفتن بها ، فيقوم اخوتها بتقديدها هدية للملك الذى يفتق عليهم المال ، ويقهر الملك جنس شامينا ويولدها الابناء لكنها تظل على حبها واشتياقها لرامين ويبادلها هذا كلمات الشوق المتنازع ، لكنه يهضى مع شبيبته « سوسنة » حتى يهلكها ، ويحاول سليمان وابناؤه ترويض جموح شامينا ويفشلون ، فيلجأون للقوة ، يقبضون على سوسنة ، ويقودون شامينا بالقوة نحو عرش سليمان . هنا يدخل رامين فيجهدا أبناء سليمان وجنوده ، ويلتقى الحبيبان وتعم الفرحة .

ذلك هو الخط الرئيسى فى مسرحية رشاد رشدى ، لكنه يرغبنا على أن نرى فيها شيئا أخطر من قصة حب بين راعية وراع مسرحيته تبدأ بهذه الكلمات على لسان الحكيم « حاكين » : « أشهدت الرب على ما رأيت قال : أن غضبى شديد على من يعبدون المال ، على من يفتصبون الأرض ، على من يستعبدون الاحرار » ، ويؤكد أكثر من مرة طبيعة أبناء سليمان : « عندنا الذهب والمال ، عندنا الحكمة والدهاء ، فى الأرض

انتشرنا ، بالمال والحيلة والمكر والدهاء سيطرنا » . وراعين يقول لشاهينا وهي في أسر الملك « أنا آت اليك يا حبيبتى ، آت اليك من لبنان ، من عمان » غيرها المخرج الذكى الى وهران منعا للمشاكل « من مصر ، من جولان .. » ودون تصف أو استقاط لا ضرورة له ، تقول المسرحية كلها أن شاهينا هي فلسطين ، وراعين هو شعبها وسليمان وأبنائه هم اليهود ودولة اسرائيل ، وحاكين هو ضمير العصر أو ما شئت من هذا القبيل .

من حقنا — حسب هذا الفهم — أن نطرح الاسئلة : من راعين وما حقيقته ؟ لماذا ظل طوال المسرحية لا يفعل شيئا غير التغنى بكلمات الالتئاع المحرق لشاهينا التي يعرف أين هي ، ولماذا اندفع فجأة نحوها في النهاية ؟ هل يعنى به رشاد رشدى العدائى الفلسطينى الذى تاه زما في المناق قبل أن يعرف طريقه ؟ ومن أخوة شاهينا الذين باعوها للملك سليمان : هل هم أبناء فلسطين الذين تعاونوا مع اليهود أم هم الدول العربية المحيطة بها ؟ ومن سوسنة التى ضاع راعين بين أحضانها زما حتى ملها فانتظلت فرحة بعودته الى شاهينا ؟ وماذا يقصد حاكين بهذا الاتهام الذى يلقيه في وجه الجميع بلا تمييز — والذي يعيد اليأس اصدااء قديمة لموقف التعالى على الشعب والغرف منه والأزدياء له يتردد في أعمال سابقة للمؤلف ، بلدى يا بلدى بوجه خاص — : « ماذا نمطنا منذ أن استولى سليمان على شاهينا ؟ وقتنا مكاننا ، نسينا كل شيء عدا كلماتنا ... الخ » ، ثم — وهذا هو السؤال الأخطر : هل تحقق الانتصار أخيرا والتقى الفلسطينى بأرضه السليبية ؟ « منعا لاي سوء فهم : كتبت هذه المسرحية ونشرت في أوائل ١٩٧٢ » .

من حقنا أن نطرح مثل هذه الاسئلة على المؤلف وأن ننتظر اجابات عنها . لكن المسألة عندى أبسط من هذا كله وأهون : أن رشاد رشدى لم يقصد كتابة مسرحية من فلسطين ، ولعله لا يعنيه أن يلتقى الفلسطينى بأرضه أو يضيع في أرض أخرى ، لكن هذا اللامع القديم بالحلب لم يجد قناعا آخر يستر به وجهه ، وخيل اليه أن استقاط هذا المعنى على كلمات الالتئاع الجنسى المحرق هو ما يمكن أن يستر الوجه المولع بدراما الفشل والخيانة واقتل العذرية ومطاردة الحبيب الهاجر . انبه لهذا جاءت سوسنة التى لا ضرورة لها في المسرحية إذا القزنا فهما الرىزى ، فسوسنة هي ما نتيج لرشاد رشدى أن يرسم موقفه المسرحى النموذجى على النحو التالى : سوسنة تشتت راعين ، راعين يشتت شاهينا ، سليمان يشتت شاهينا ، شاهينا تشتت راعين ، كأنهم أبطال « لعبة

الحب « القديمة يتبادلون الرموز الجنسية صريحة ومستورة » ، هذا الموقف نفسه هو ما قاد خطاه الى نشيد الانشاد من هنا جاءت اورشليم والمبكى وسليمان وابناؤه وانفتح الباب واسعا امام شراحه ومفسريه ، كى يحدثونا عن « قدرة المؤلف الدائبة على التجديد المستمر » (١) وربما تطوع بعضهم بموضع على رأسه اكليل الثورية ! .

حقيقة الامر ان رشاد رشدى أراد ان يركب موجة فائزلت قمياه ، وقادته الامواج الى حيث يحب : الى دراهم الالتفات الجنسي المحرق ، ان هذه الكلمات تتردد عشر مرات على لسان راعين : « نهذاك من عل يطلان ، كالنمر بالنضج لمرحان ، آه لو اتسلق خصرك النحيل ، والس بيدي مروك الدائبة ، واعصر بكى الرمان ، واستنشق من نيك مبر

(١) انظر د. سمير سرحان : « حبيبتى شليينا على المسرح القومى » ، مجلة « الجديد » ، ١٩٧٤/١/١٥ . ومن الدهشى حقا ان يهيل كاتب هذا المقال — وعلاقته برشاد رشدى معروفة للجميع — الفاظ المدح على المسرحية دون حياء أو تحفظ ، فيصفها فى السطور الاولى منه بأنها : عمل جاد وكبير — من أهم وأخطر ما كتب للمسرح المصرى — يعيد الينا الثقة فى مسرحنا المصرى ، وفى التزامه العميق بالقيم العليا التى كشفت عنها وبلورها فى أكتوبر العظيم (١٩٥٥) يا قبيص عثمان الجديد !) — يعيد الينا الثقة فى جمهور المسرح المصرى — يضيف صرحا جديدا الى تراث المؤلف الذى يثير الإعجاب ، ويؤكد قدرته الدائبة على التجديد المستمر — والمسرحية مكتوبة بلغة شعرية نصحي (كاتب المقال يدرس الادب لطلاب كلية الاداب ويصف لغة المسرحية بأنها شعرية نصحي رغم الركائكة والاختطاء التى قد لا تفوت طلبة من طلابه) — تحتفظ بثلاث ميزات : رائحة الاسطورة ورائحة التاريخ ورائحة الواقع المعاصر . كل هذا فى الصفحة الاولى من مقال شغل سبع صفحات من مجلة « الجديد » .

وليس هدفى أن أناقش الكاتب فيها كتب ، لكن هذا يثير عندى مسألة أخلاقية صغيرة : ما معنى أن يسمح رشاد رشدى بنشر هذا فى مجلة وزارة الثقافة التى يرأس تحريرها ، مع ملاحظة انه ليس المقال الاول من المسرحية ، بل هو الثالث — ان لم تخفى الذاكرة : نشر اولها حين نشرت المسرحية (د. نادية أبو المجد) والثانى حين بدأت بروايتها (عبد الله خيرت) والبقية لا شك قادمة . هؤلاء الفلاس جميعا : أما يتمفنون !؟

الريحان ، وأرشف من ريقك خمر الدنان . » ، وإلى هذه الكلمات تقولها شامينا عشر مرات كذلك ، « قبلنى يا حبيبى ، تحت ظلك اشتهى أن أجلس ، عنائك ألقى من الخمر » ، وتقولها سوسنة : « انهض ، داعب فى بستانى الورد ، عائق الياسين ، قبل الزئبق ، ضاجع السوسن .. » وهكذا تمضى كلمات المسرحية كلها على وجه التقريب ، وما يقوله رامين يمكن أن يقوله سليمان ، وما تقوله شامينا يمكن أن تقوله سوسنة ، فلا شخصيات هناك ، ولكن أشخاص تتوزع بينهم كلمات « قصيدة » واحدة طويلة تنسم كلها بالاستهواء المحبط الراغب فى الامتلاك واعتلاء عرش الجسد . هذا كل شيء .

وانا استخدم كلمة « القصيدة » هنا تجاوزا — وأرجو أن يغفرنى الشعراء — فما يقدمه رشاد. رشدى شيء لا علاقة له بالشعر ، انها هو نثر مسجوع ، يذكرك بالنثر حين انصطت للغة واصبح كل هم الكاتب أن يطارد الكلمة التى تحقق نهاية الجيلة المسجوعة ، خيال مجذب ، وصياغة ركيكة ، وكلمات مكررة . انظر — مثلا ، الى هذه الصياغات .. حاكين : ما هذا الذى تملعون ؟ بيت الله لم تهجرون وأرض الله لم تدنسون ؟ قالوا : مجنون مجنون .. (ص ١٦ من النص المطبوع) — سوسنة : تعالى (يريد تعالى) نرقد على الربوة ، أمرف مكانا يصلح للثمرة (ص ٢٨) رامين : قلقة المياه فى غد يرى ، بالشوق قد غاض قلبى .. الى متى ، الى متى ياربى (ص ٥٥) — شامينا : صوت المياه يهدده ويقول (الصنعة نفسها) حاكين : وهكذا ما نظن أنه مفقود هو فى الواقع موجود (ص ٤٩) — رامين : نحرها كنحر الغزال يد فاه يرتوى المياه ، أصابعها كحبات الذرة ناعمة دنيقة (ص ٥١) — شامينا : ما أجمل بيتك يا حبيبى ، بالأرض شيدته ، بالسبأ غطيته (ص ٥٤) — فقمى الى الباب افتحه وقد تمزقت من الفرحة الاحشاء (ص ٦٦) — أرسلنى يا شامينا من لم ترى وجهه قط ، لكن من جيدا تعرفين ، من لقاه منذ الازل تنتظرين ، من أجله تحبين ، من يهيم بك دوما وبه دوما تهيمين (ص ٨٤) . وليست هذه جميعا سوى أمثلة لصياغة كلمات المسرحية كلها . أحد امرين : إما أن رشاد رشدى يتصور أن استلهم نشيد الانشاد يعنى الركاقة وترديد كلماته نفسها ، فهو لا يعرف شيئا عن سبب الركاقة البادية فى ترجبات العهد القديم على وجه الخصوص ، أو أنه فاقد الاحساس تماما باللغة وقدرتها على التعبير . يؤكد هذا الظن الآخر عندى أن كل صفحة من صفحات المسرحية لا تكاد تخلو من خطأ لغوى أو املائى ، وبعضها أخطاء فاضحة . ولن يقتصر المقام الاكثر من بعض هذه الاخطاء فى الفصل الاول فقط (من ص ٩ الى ص ٣٧ فى النص المطبوع) : اشقاء شامينا : اين ذهبت اخفا شامينا : لم تطهى الطعام ، لم ترمى الغنم (ص ١١) —

بإينات اورشليم ، هاهو ملك الزمان أتى ليختار من بينكن عروسا ، ليست
ككل العرسان (ص ١٣) — شامينا : دفنا في الاول نلهو كبا نلهو الزهور
(ص ١٧) اخذل ياليليكي واعطى عرشك (ص ٢٢) الملك سليسان :
عجيب مخمور مجسدها (الصلحة نفسها)سوسنة : دعنى ارتمى بين
احضانك (ص ٢٧) ، حبيبي كيف تنسانى وانا لم انسك .. تعالى نرقد
على الربوة (ص ٢٨) — اشقاء شامينا : الا ترى انك تتحدث الى حائط
سماء (ص ٣٥) .. وهكذا فى بقية صفحات المسرحية .

ومن عجب أن يتحدث شراح ومفسرون بعد ذلك عن الشعر والصياغة
الشعرية !

❖ هذا هو النص الذى وجدته بين يديه مخرج المسرحية الاستاذ
سمير العصفورى ، لكنه وجد بين يديه أيضا امكانيات متاحة بغير حساب
(تذكر بعض المصادر أن انتاج المسرحية تكلف أكثر من عشرة آلاف جنيه :
وأن تقديمها بتكلف أجورا اضافية يومية تتجاوز مائتى جنيه . ولا يتجاوز
ايرادها اليوبى عشرين جنيا) ، المهم : أن الاستاذ سمر العصفورى
استطاع أن يستغل الامكانيات المتاحة لأفضل استغلال وان يقدم عرضا
مسرحيا مبهرًا وممتعًا لا تعيبه الاكليات النص . قدم سمر عرضا يجمع
الدراما والباليه والغناء ، واستخدم الاضواء بشغافية وذكاء ، فز تعدد
الوانها ودرجاتها وزواياها ، وسامحته عناصر كثيرة على بلوغ النجاح :
موسيقى شعبان أبو السعد التى كانت عنصرًا متميزًا من عناصر العرض
تحسه من اللحظة الاولى الى الأخيرة : رقاقة ناعمة حينًا وعنيفة صاخبة
حينًا آخر ، لكنها توليفة متسقة فى كل الاحيان ، الديكور والازياء التى
صممها عبد المنعم كرار ، واتاحت له الامكانيات أن يصمم ديكورا وازياء
متناسقة ، رقصات حسن خليل المدروسة (خاصة الرقصة الثنائية فى
الفصل الثانى) ، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا أن متعة العرض لم تكن لتقل
لو خلا من الكلمات . لقد مبل سمر العصفورى على أن يقدم عرضًا
مبهرًا ، ونجح فى ذلك بالتأكيد .. لكنه النجاح الذى يقف بعيدًا عن النص،
موحيًا بفقره وركلكه .

وقد توفر للعرض مدد من نجوم المسرح قلما يتوفر للعرض آخر :
قدم حمدي ومبد الله غيث مباراة فى الاداء المبلودرامى الزامق ، ولا حيلة
لها ، ولم يكن أيهما يستطيع شيئًا غير ذلك ، فكلاهما أسير لون من الاداء
قد اعتاده ، وأسير نص يفرض عليه كلمات مكررة عليه أن يرددتها دائمًا
(خاصة عبد الله فى دور راعين) ، ولاسبيل أمامه غير المبالغة كى يتميز .
ولعبت السيدة سميحة ايوب شامينا ، فترددت بين الاداء المبلودرامى

ولون آخر من الاداء الهادى . . وأرجو أن تتقبل السيدة سبيحة هذه الملاحظة : ألم يكن الاوان بعد لان ترفض أدوارين العشريين ؟

متعة الاداء حقا تجسدت في فئتين ليستا من النجوم : فماتن أنور وفردوس عبد الحبيد كانت الاولى تحاول أن تمثل في هدوء وسلاسة وسط مباراة في الزميق ، واستطاعت الثانية — بلداها المتزن وصوتها الدافئ — أن تلفت الانتظار وسط « النجوم » . كانت هاتان الفئتان جديرتين بالانتباه والتقدير .

لكن الدودة في اصل الشجرة . والمشكلة في نص المبل نفسه ٦٠٠ في هذا النص الركك المسطح الذى يعود به رشاد رشدى الى المسرح ، فيوهنا أنه يناشئ أخطر قضايا ، لكن مدارته تخونه فيرتد مرة أخرى الى ما يعرف ونعرف عنه : دواما الفشل العاطفى والاضيق والخيانة ، وكلمات الالتياح الجنسى المحرق .

هذا هو رشاد رشدى في مبرحيته التاسمة أو في وجهه الجديد !

كيف يروى ما حدث ؟ (١)

وانقضى عام على أكتوبر ١٩٧٣ .. كان لابد أن تسقط خلاله دملوى الكسالى والذين لم « ينفلخوا » ، والمطالبين بالا تكون الاعمال الفنية مجهزة ، بل لابد أن تتخلق مكتلة موفورة .

وفى العام الماضى ، حين عرضنا لما قدمه المسرح المصرى فى أكتوبر ، عنه وبعده (انظر الطليعة ، يناير ١٩٧٤) ، كان الرد - « المبد سلفا - أن انتظروا لقروا ، وانهزمت علينا - من ذلك الحين - اخبار عن مسرحيات تعد ، و « ماويل للنصر » تفنق عليهما الاموال لتقدم فى الاحتفال الاول باكتوبر ٧٣ ، وقتنا ليس غدا ببعيد ، ورغم هذا كله .. فلم ألق مخرجا أو مسرحيا ممن اشتركوا فى تقديم الاعمال التى رايناها الا وفكا من قلة الوقت المتاحة . كأنهم لم يكونوا يعرفون أين يقع هذا الشهر بين شهور العام ! .

وستقتصر المناقشة التالية على العروض الاربعة التى قدمت اها هيئة المسرح وافتتحها السيد وزير الثقافة رسميا ، بل وشارك السيد رئيس الوزراء فى حضور العرض الاول منها . هذه العروض هى : « الحرب والسلام » قصة يوسف السباعى ، اعداد عبد الرحمن شوقى اخراج اثنين من المخرجين هما محمود رضا (للجانب الاستعراضى من العرض) ومحمد صبحى (للمشاهد الدرامية) ، ثم « يا حبيبتى يا مصر » من تأليف سعد الدين وهبه واخراج سعد أرشش ، و « رأس العش » لنفس المؤلف ونفلس المخرج ، واخيرا « محاكمة غم الفلاح » من تأليف رشاد رشدى واخراج فاروق الجبرداش .

وقبل أن نعرض لهذه العروض نود أن نسوق بين يديها بعض الملاحظات :

✽ الاولى هي انها في معظمها من اعمال « المسئولين الرسميين » عن الثقافة ، فالاول من تأليف الوزير ، والثاني والثالث لوكيل الوزارة ، والرابع لرشاد رشدى ، الذى يشغل اكثر من منصب في الوزارة نفسها ، عميدا لمعهد الفنون المسرحية ورئيسا لتحرير إحدى مجلتيها ، وقد لقيت مسرحيته حقوة خاصة ، فنشرت بمسلة في مجلة « الجديد » التى يرأس تحريرها ، ثم صدرت في طبعة مستقلة هي العمل الاول في سلسلة بعنوان « مختارات الجديد » .

واذا أضفنا لهذا كله مسرحية خامسة لوكيل آخر من وكلاء وزارة الثقافة هو الاستاذ حسن عبد المنعم ، الذى أغنى عليه الله — حياة — موهبة التأليف في القصة القصيرة والرواية والنقد السينمائى أيضا ، لايقننا ان من السذاجة تفسير هذا الحشد كله من اعمال المسئولين الرسميين بالصيغة المحض ، أو بانها هي — فقط — الاعمال التى كانت متاحة وجديرة بالتقديم .

ان اثنين من هذه الاعمال اعداد عن قصتين ، أى لم يكتبها اصلا للمسرح ، فهل يمكننا ان نعتبر هاتين القصتين افضل ما كان يمكن اعداده ؟ .. هذه واحدة ، والاخرى هي اننى أعرف — ويعرف غيرى — ان لدى عديد من الكتّاب المسرحيين اعمالا عن أكتوبر ، وأن هذه الاعمال لاتجد طريقها للتقديم . فلماذا يعنى هذا كله ؟

اننى أرفض التفسير السهل الذى يرى أن هؤلاء جميعا مسئولون وجدوا أنفسهم في قيادة عمل ثقافى : فهم حريصون — كل الحرص — على الامانة من مواعدهم ماديا وادبيا . اننى أميل لان أفسر الامر تفسيراً آخر : انه لون من الحساسية المفرطة تجاه أن يقدم خلال قنوات وزارة الثقافة فكر غير مكرهم ، بعبارة أخرى : لون من الردة الى اختيار احد جانبيه هذا التناقض الزائف الذى أضر بحياتنا الفكرية — بل وبمسيرتنا الثورية كلها — بين « أهل الثقة » و « أهل الخبرة » ، وأضيف : اذا امكن تبرير اختيار احد هذين الجانبين بظروف موضوعية تحتها مرحلة من مراحل انفصال الوطنى .. فكيف يمكن تبريره في أمور الفن والابداع ؟ .. السنا نقف بهذا على ابواب « جدا ثوبيه » جديدة في وقت نحن أحوج ما نكون فيه الى أن نتفتح كل الزهور ونثر ، وأن تجد كل فنون الابداع طريقها الى الناس ، ثم يقوم النقد الجاد ، والحوار المسئول ، بفرض غثها من ثمينها ؟

✽ الملاحظة الثانية خاصة بالاغداق على هذه العروض ، بلا استثناء ، تحشد لها امكانيات وزارة الثقافة ، وتجتلب لها النجوم من خارجها أيضا .

تأمل: في عرض «حبيبتى يا مصر»: فرقة الباليه المصرية الفرقة القومية للفنون الشعبية — موسيقى بلوغ حمدى — محمد عبد المطلب وشريفة فاضل وماهر المطار ، بل ووجد سيد الملاح أيضا مكانا مرموقا ، الى جانب مدد من المثلثين من فرق الهيئة وخارجها ، كذلك كان الامر في « الحرب والسلام » ، وبدرجة أقل في « رأس العش » و « عم أحمد الفلاح » .

أعرف الرد الجاهز : من حقنا أن نفرح ونبتهج ، هذا صحيح ، لكن الصحيح أيضا أن من واجبنا ألا نكون كالسفيه الذى وجد بين يديه ثروة فانطلق يبعثرها يمينا وشمالا بغير حساب ، ومن حقنا أن نتساءل : كم تكلفت هذه العروض وكما ندر من أيراد .. ليس هذا منطلقنا بطبيعة الحال ، لكنه المنطق الذى يتعاملون به دائما كلما طالبهم مطالب بأن يقدموا أعمالا جادة تثرى وجدان الناس وتضيف شيئا الى ما يعرفون .

*** ملاحظة ثالثة لا أقوى على كتابتها ولست أدري كيف أصوغها : أن الذى قام بأعداد مسرحية وزير الثقافة هو «الاستاذ عبد الرحمن شوقي» وقد عرفه جمهور المسرح بعدا لبعض الاعمال ذات الطابع الاستمراسى زمانا ، لكننا نعرفه أكثر من خلال مسلسلاته المشهورة : « عكاشة عابثة » و « المعلم رضا » وأخيرا « الليالى الملاح » التى أوقفت قبل عرض اعداده لمسرحية الوزير بإيام قلائل ، لأنها تصور جماهير المصريين على نحو مبتذل ومسف ومهين . نرى كيف يستطيع من يقدم مثل هذا اللون من الاعمال أن يقدم لونا آخر مخففا عنه ؟ وهل فى جعبة الاستاذ شوقي ما يستطيع أن يقدم به « عكاشة والليالى الملاح حينما » ، و « الحرب والسلام » حينما آخر .. أم أن للامر تفسيرا لا نعرفه ؟



بعد هذه الملاحظات أمرض للاعمال نفسها ، وسنرى على أى شئ تنفق . وأبدأ بمسرحية « رأس العش » نهى أكثر الاعمال التى قدمت طموحا ورغبة فى أن تقول شيئا محدد ..

ومنذ الوهلة الاولى ستحس بأنك فى قلب عالم سعد وهبه المألوف ، وأن الشخصيات التى تعرض عليك تضرب بجذورها الى « جاليرى » شخصياته القديمة . نحن فى ساحة عزبة على حدود محافظة الشرقية فى مواجهة مدينة القنطرة . والوقت يوم السبت ٦ أكتوبر ٧٣ ، وزمن المسرحية

يقارب زمن عرضها على المسرح تقطعها برتان ذكريات مستعادة في صورة « نبالش باك » ، والحدث الرئيسي هو سقوط طائرة اسرائيلية وأسر قائدها.

من حول هذا الحدث يمرض الكاتب شخصياته. وسنجد أنها تنقسم — كالعادة — الى معسكرين متواجهين : الاول يضم عبد الجواد « كان مجنذا في حرب ٤٨ » ، وعطيه « الذي فقد ذراعه في حرب ٥٦ » وفريد « الذي سنكتشف فيما بعد أنه كان ضابطا اشترك في حرب ٦٧ ومقد الذاكرة نتيجة الاسر والتعذيب اللذين تعرض لهما « وآمنة » امرأة سعد وهبة المشهورة ، تتسمى حينها فاطمة وحينما خضرة ، لكنها هي دائشا : الواقعة على التخوم الفاصلة بين الواقع والرمز وتكتشف في اللحظات الاخيرة انها بالطبع رمز لمصر ، وعلى هامش هذا المنكر بعض الشخصيات المسحوقة تحت وطأة قسوة الواقع : الشيخ رجب « صاحب محل بقالة صغير » ، ومرزوق « الفتى المهجر الذي فقد أسرته كلها في ٦٧ » ، وحسنية « بغي القرية » وآخرون.

والمعسكر الآخر يقف فيه رشاد « الذي كان فلاحا وأصبح من الاعيان » وشحاته « السمنار الجوال الذي يأتي القرية ليتفاوض مع اهله حول شراء بركة من الارض السبخة على حدودها » ومحمد أبو مرقطة « خفير القرية واحد الشخصيات التي يبرع سعد دائشا في تقديمها » ، بسويى ممرض الوحدة الجمعة « وجيمه « أمين الجمعية التعاونية » ، وعلى هامشه يقف جميل « حلاق القرية ودائن موتاه » .

ويلجئ نشوب الحرب الصراع بين المعسكرين ، أو بالأحرى يزيد من بلورة ملامحه ، هذا الصراع يجسده الحوار الذي يدور بين رشاد وعطية ، رشاد يرى أنه لا أمل الا في حل سلمى « نصطلح .. نتفاهم معاهم ونخلص نفسنا » ، ولما بقي قادرين عليهم نبقى نخلص حقنا » ، وعطيه يرى أنه لاجل سوى الحرب « ما هو لو استئينا كده الناس هتطق من الفيظ وتبوت ، وموتة ببوتة نبوت هناك احسن » ، كذلك الحوار الذي يدور بين محمد خفير القرية والشيخ رجب صاحب الدكان الصغير بها : الاول يخرض الثاني على اخفاء تهوين الاهالى ثم يبعه بعد ذلك بالسعر الذي يريده ، والثاني يرفض دون مراجعة : « الناس مش قادرة تصلب طولها ، بعنوا رجالتهم في الحرب .. اليهود هيسلموا الرجالة هناك واحنا نستلم الولايا والعيال هنا .. هم هيلاقوها منين ولا منين ؟ .. »

وثاني مواجهة الأسير الاسرائيلي مثرا لرواية تاريخ الصراع المصري — الاسرائيلي منذ ٤٨ ، انها لهذا اختار سعد شخصياته هادفا

لرواية هذا الصراع : حكى عبد الجواد عن ٤٨ : « كانت الجيوش العربية كل جيش ماشى فى سكته ، ويوم ١١ يونيه كان الجيش العراقى على بعد ٣٠ كيلو من تل أبيب ، والجيش الاردنى فى الد والرلة على بعد ٢٤ كيلو ، والجيش المصرى على بعد ٢٥ كيلو ، والجيش السورى فى طبرية والجيش اللبناني قريب من عكا ، كانت خلاص تل أبيب اتحوطت من كل ناحية وكلها يوم ولا اثنين .. وفجأة اعلنت الهدنة والحكومة مضت عليها ، وفى الهدنة حصل اللي حصل ، اليهود جاهم السلاح من كل الدول ، واحنا جئنا سلاح فاسد اشقوه سباسرد مولانا ، وظلمت الهدنة ورجعنا نحارب ونبوت بسلاح اليهود وبسلاحنا احنا ، وجت هدنة ثانية. وسلبوا الد والرلة ورجعنا من فلسطين .. »

هذه شهادة عن ٤٨ ، واخرى عن ٥٦ يقدمها عطية : « فى سنة ٥٦ ماهزمناش انا كنت فى شرم الشيخ .. وصدرت الاوامر للقائد بتاعنا بالانسحاب ، رجعنا ومررنا الامر وقلنا لا كلنا مش عاوزين ننسحب ، اذا انسحبنا هيوتونا فى السكة ، نبقى نبوت رجالة واحنا بندامع عن شرم الشيخ . تانى يوم ابتدا الهجوم علينا .. وقصدنا احنا ندافع .. وساعة مداخلوا شرم الشيخ كنا كلنا يا ابا شهدا يا ابا جرحى ، ما كناش فينا واحد سليم على رجله .. ادى حرب ٥٦ » .

وتقدم آمنة شهادة عما راته فى ٦٧ : « فى يوم صحيت على ضرب المدافع ، وقفت على الشط اتادى وانا عارفة ان ما حدث سامعنى . اخرج واتول اضربوا يا رجالة .. وفى يوم اسود ما اتسهوش كان مات يومين على الضرب لقيتهم راجعين .. صرخت فيهم ايه الى حصل .. ايه الى جزي .. واللى حصل حصل ليه .. عملتوا ايه .. رحنوا ليه .. عملتوا كده ليه فى نفسكم وفيما وفى الى ماتوا وفى الى لسه جاينين — وهم نفسهم ما كانتوش عارفين راجوا ليه . وملكناش عازقين رجعوا ليه ، كانوا فاهمين انهم رايعين يحاربوا .. ولما جم يحاربوا قالوا لهم ارجعوا .. » .

واذا تجاوزنا التناقض القائم بين وعى الشخصيات وما تقوله ، تبقى زواية سعد وهبة لهذه المراحل من الصراع صحيحة فى جملتها ، على ان اخطر ما يقوله ليس هنا وانما هو فى المشهد الاخير من مسرحيته : بعد ان يقد الى القرية اثنان من ابناها المجندين فى مهمة سرية ، ويحكيان بعض الحكايات المرددة والمكررة عما فعلناه وراياه تتغير القرية كلها : يتبرد الفلاحون على ايمان الجمعية الذى يسرق انصبتهم ، ويحاصرون ممرض الوحدة الذى يسرق الدواء ويبيعه لهم ،

بل ويخرجون جميعا — الرجال منهم والنساء — لردم البركة القائمة على أطراف القرية .

يقول سعد وهبة : ان ما حدث في أكتوبر قد غير الناس جميعا : فكشفوا الانتعنة عن وجوه الانتهازيين والسماسرة والوسطاء ، وأنقضوا على قاهريهم ومستقليهم وانزعوا منهم حقوقهم ، وبادروا بأنفسهم الى حل مشكلاتهم التي كانوا يتصورون من قبل انها تتجاوز امكانياتهم الذاتية .. فهل هذا كله صحيح ؟ هل دانت ثمار النصر فقطفناها ونعمنا بها ؟ أخطر شيء — ومعركة التحرير لا زالت في اولها — أن نحقق الانتصار في الوهم أو على المسرح ، وأن نستقيم الى ما حققناه فنقع في الوهم من جديد ! .



من الناحية الأخرى فإن مسرحية رشاد رشدي « محاكمة عم أحمد الفلاح » تهوى الى مدد من المزالق الفكرية الخطيرة ، مردها جميعا افتعال ثورية زائفة ، ومحاولة تليق الانسان أو الفلاح المصرى (هو الذى كان يتعالى على النماذج التى تبطل جماهير الشعب وينفر من غلظتها وفظافتها في أعماله السابقة) ، ويكشف من معرفة ساذجة ضحلة بالعدو ، لا تتجاوز سطورا من بعض أساطيرهم الى جانب عدد من الثورات الشائعة (نهم يقطعون أصابع الأطفال كي لا يحاربوهم ، ويستأصلون غدد الفتيات كي لا ينجبن أطفالا !) ، هذا كله الى جانب ذلك المفلزلق السهل الذى يتمثل في انهيار كبار ضباطهم ، واعترائهم بأنهم عاشوا حياتهم كلها على الاكاذيب .

وفي الجانب المقابل يكتب رشاد رشدي — في تملقه للانسان المصرى ، أو العربى — بأن يصرف النظر عن واقعها تباها ويروح يتفنى بأنه قهر الصحراء ، وأقام فجر الحضارة ، وهو يتغزل فيه على نحو ساذج ومضحك : « عم أحمد لجمه ذهب ، عضبه فضة ، شعره من نور السما ، جذوره في الأرض الطيبة .. صيف وشتاء .. سنة بعد سنة ، رواها .. وروته ، ولدها .. وولده ، ما أقدرش أقول انه ابنها وانها أمه ، اللي أعرفه انه ديهها وهى دمه .. الخ » .

ثم هو يبيع الغضبية تباها ، فيردد دائما انها « الحكاية يا اخوان مثن حكاية حرب وسلام دى حكاية أهم وأعم ، حكاية الانسان مع

الشيطان .. « ، ويسوق تلك الحكاية الساذجة عن اللص وصاحب المنزل ، الذى آواه فاحظ بيته ، دون أن يقدم أى بعد آخر لتحقيقه هذا الاستعمار الاستيطاني : أسبابه وأهدافه والوسائل التى تمكن الشعوب من تهربه .

وهو يصور معارك المصريين فى سيناء تصويرا ساذجا ونكها ، يجعل فى داخله الاستخفاف والهزاء . انظر مثلا الى هذا المشهد : يلتقى عم أحمد (رمز المقاتل المصرى) ، فى الصحراء باسرائيلى جريح فيجعله على كتفه ، لكن الاسرائيلى — لانه نذل بلا خلق — يطلق النار على المصرى فيقطع احدى رجليه ، رغم هذا ولان أحمد رجل نبيل على خلق فهو يلتقى فى اليوم التالى بطيار اسرائيلى أهزل . (عم أحمد والطيار الاسرائيلى وجهها لوجه فى سيناء) .

عم أحمد : هيه .. عمل نيك ايه خلوقتى .. عمل ايه ؟
الطيار (يرفع يديه مستسلما) : ما عنديش سلاح ، أنا فى مرضك يا بيه !

عم أحمد : فى مرضى ؟ لا قول لى انتم بتحاربونا ليه ؟
الطيار (لا يرد) .

عم أحمد : ما تتكلم .. خرسيت ليه ؟
الطيار : هاتقول ايه ؟

عم أحمد : السؤال ده صعب عليك ؟ نسأل سؤال تانى ..
الاسطورة راحت فمين ؟

الطيار : الاسطورة ؟

عم أحمد : أيوه .. اسطورة الجيش الذى لا يهتز .. مش دا
اللى كنتم بتقولوه ؟

(الطيار يفكر قليلا ثم يشير الى جمبة السلاح التى يحملها عم أحمد) .

عم أحمد (محتجا) : فرضك تقول اننا غلبناكم بالسلاح ؟
الطيار : أيوه

عم أحمد (حائقا) : بالسلاح بس ؟

... (الطيار يهز رأسه موافقا)

... غم أحمد (أشد غضبا وهو يرمى بالسلاح بعيدا) : طب أدنى
النتلاح أهو .. تعالى

الطيار (خائفا لا يدرك) : آجى غين ؟

... هم أجيد : ادخل لى ، احنا الاثنين ايه من غير سلاح ..
ادخل لى

... الطيار (يترداد خونه) دقيقة واحدة افكر ..

... غم أحمد : تفكر فى ايه ؟ انت مش راجل ؟ ياله (يتقدم نحوه
بمشيرا ساعديه) واحد .. اثنين ..

الطيار (فجأة يجرى مذمورا وهو يصيح) : مصرى .. مصرى ..
.. مصرى ..

... اعترف من ايراد هذا الشهيد الطويل ، ولا تعقيب لى نسوى
شئ واحد : ان ارواح الشهداء وجراح الجرحى وهرق الرجال وتضحيات
الشعب المصرى كله اكرم على نفوسنا من هذا الهنر السخيف !

وماذا يمكنك ان تقول لكاتب لا يعرف من دولة الاعداء شيئا سوى
انها دولة « عيال » وانها « اصلاحية احداث » ، ولا يعرف من الشعب
الذى ينتهى اليه سوى ان « شعره ذهب ومغضبه فضة وشعره من
نور السما » ؟

ولان ثورته رائدة ومدمعة فهو يقع فى المزلق السهل ، ف يدخل الى
المحاكمة نفرا كلهم يريد ان يحاكم : اعدمه لانه هرب من الجيش لانه
كان يعول والده العاجز ، لكنه حين رأى الحرب دائرة « خطف احد
الرشاشات وقتل فوق حيازة وقتل جميع من فيها » ، وشحاذا أصبح
غنيا ولن يمد يده للناس بعد ، وارجوزا وحاوليا و « أبو لسان »
وهذان الاخيران هما اللذان ضللا الشعب ، وهما يطلبان لنفسهما
الحكم بالاعدام !

ان مسرحيه رشاد رشدى عمل هابط على مستوى الفكر ،
ركبك على مستوى الصياغة الفنية ، يستهين بها قديمه الشعب المصرى
كى يجعل ما حدث فى اكتوبر ممكن الحدوث . يبيع القضايا الرئيسية ،
ويحرفها الى قضايا فرعية ، يخلط الاوراق ولطراف الصراع من عهد

ولا يبقى لك في النهاية الا تلك الصياغات التي مجتاعها في مسرح رشاد رشدى ، هذا السجع السخيف المتفصل الذى يشى بفقره الروحي والفنى جميعا .

واخيرا : من الذى يحاكم الفلاح المصرى ويتهمة بالكسل والغبى والجهل ؟ اغلب الظن انهم هؤلاء اساتذة رشاد رشدى واصحابه الذين يقدم لنا سخافاتهم كل شهر مرتين في المجلة التى يرأس تحريرها . واغلب الظن كذلك انه اخذ منهم تلك الفكرة المفلوطة التى اقام عليها بناء مسرحيته .



ويقوم عرض « حبيبتى يا مصر » على فكرة ان جماعة من المثاليين قد ناجاهم خبر عبور قواتنا المسلحة الى سيناء ، وهم حائرون لا يعرفون كيف يشاركون في هذا الحدث الكبير . ثم يفاجأون كذلك باعلان الدولة من مسابقة لاقامة الجندى المجهول .. فمن يكون هذا الجندى المجهول ؟

من خلال هذا السؤال يقدم العرض لوحات للحظات الانتصار والهزيمة في التاريخ المصرى ، ويمكنك ان تتوقع سلفا اننا انتصار احبس على الهكسوس وانتصار صلاح الدين على الصليبيين ثم هزيمة المصريين امام السلطان سليم ، وهزيمة المصريين في ٦٧ .

ثم يحاول كذلك محاولة طموحا : ان يقدم دور مصر الحضارى ، وتسبقها الى الاديان والعلوم والفنون ، بل والى الحب ايضا !

ويمكنك ان تتوقع كذلك كيف يمكن ان ينتهى . يحاول الفنانون ويسقط في ايديهم : ايتيون تمثالا للجندى ؟ .. ولكن اى جندى ؟ هو جندى المشاة ام المدفعية ام .. ام .. ثم : هل الجندى تخط هو الذى بنى مصر ؟ ، وبعد ان يحاروا تمثالا ولا يصلون لشيء يفرزون استشارة استاذهم ، ويرى هذا ان نميا صنعه كل واحد منهم شيئا من الحقيقة لكنه ليس كل الحقيقة ، والتمثال الذى يجب ان يقام هو امتزاج هذا كله : هو العامل والفلاح والجندى .. هو بالخصصار ما يسمى « تحالف قوى الشعب العامل » !

غير أن المهم في هذا العرض انه اختلاط — لا أقول امتزاج — بين فنون مختلفة : نشأة اغاني فردية (يؤديها السادة عبد المطلب وشريفة فاضل والمطار على طريقة اغاني الصالات والافراح) ، وأغاني جماعية (لعلها أكثر التحايا بنسجج العرض كله) ورقصات جماعية (تميزت منها عدة رقصات أشهر بوجه خاص الى رقصة الحرفيين ورقصة الهزيمة) ولوحات من الباليه (من الانصاف أن نقول لعلها أثمن وأجل ما في العرض كله ، على انصاح ملاقة بغضها بفكرة العرض وغموض علاقة بعضها الآخر) ومشاهد درامية (ولأن العرض كان اختلاطا فقد كان هذا الخيط الدرامي يبرق ويختلى ، ولعل المتخرج كان يفتاجا بظهور هذه المجموعة من الممثلين الحائرين بين اللوحات الفنتائية والراقصة) وموسيقى (لعلها كانت أكثر انصاحا في الاغاني منها في بقية عناصر العرض ، وطبيعى أن هذا ما يعرفه بليغ حمدي أكثر من غيره) ومونولوجات أيضا (في الحقيقة لعل الاستاذ سيد الملاح كان أضعف عناصر العرض وأكثرها غلظة وبذاءة ، وليست هذه مسئوليته تدر ما هي مسئولية الذين اشركوه في العرض ليتقدم لوحتهن احدهما عن السلطان سليم في صورة التركي النمونجي التي لا يخلو منها عرض من هذا النوع ، ثم يقدم « خنفس » الذى خان مرابى في صورة رجل مخنث لا يكف عن هز رجليه وإطلاق الضحكات الماجنة ، وما كان أجدر العرض بالتخلص من هذه البذاءات !) .



ويقوم عرض « الحرب والسلام » — قصة يوسف السباعى اعداد عبد الرحمن شوقى — على فكرة بالغة التشوش والسذاجة : من خسلال عائلة فى حى شعبى يحاول العرض أن يقدم تاريخ الثورة المصرية من ٥٢ الى ٧٣ . « نعم وطنى » — هكذا بوضوح وبلا مواربة — يمتلك بعض المقاررات فى هذا الحى ، لكنه طيب القلب ، ينفعل بالاحداث ويميل عليها تعليقات انتفاعية ساذجة ، يفاضل نساء الحى احيانا ويستقيهم « الشربات » احيانا ، ويتنازل عن ايجار مقارراته أن حدث حدث وطنى طرب له . وأخوه (مبدالحفيظ) يملك المقاررات أيضا لكنه استغلالى جشع ، يأخذ وجهة النظر المعادية لآخيه ومشاعر أبناء الحى (لكن الاحداث تثبت صحة وجهة نظره فى معظم الاحيان !) ، وأخته التي لا نراها لكننا نرى اثنين من ابنتائها : احدهما ضابط فى الجبهة تحبه ابنة عبد الحفيظ وهو يحبها ، والثانى فتى لا هم له سوى قيادة فتيان فى مثل سنه والحديث بكلام غير مفهوم (برع عبد الرحمن شوقى فى صياغة مظهر دائما) يزعم أنه من الميثاق ، فالفتى — كما نعرف — من منظمة الشباب ! ، وبعد ٦٧ يفقد الفتى كل ايمانه — وهل كان يؤمن

بشيء ؟ - ويندفع الى الرقص والمعبدة ، ليس هو فقط الذى يفعل هذا لكن الفتاة سنية التى تحبه تقرر أن تومس ، فتفتر زيتها وتتراكم لديها الثياب الفاخرة والهدايا الثمينة ، ويظل عم وطنى حائرا مبزقا . ومن حول هذه العائلة متى كان حلقا فمتبرا لكه انفع - بتأثير ٦٧ أيضا - الى الاثراء السريع بالاتجار فى الأنشطة وفى اشياء أخرى ، وهو يريد أن يتزوج ابنة عبد الحفيظ كى يضمن صعوده الطبقي .

ملاحظة .. لا نعرف كيف أو لماذا ، يتغير هؤلاء من النقيض للنقيض ، تتخلى سنية عن سلوكها وتقرر أن تصبح مبرمة ، ويتخلى الفتى عن رقصه وعربنته ويصبح جنديا فى الجيش ، ثم يأتى أكتوبر .. ويمرر العرض ومشاهد الحرب على نحو أكثر استغفانا وزراية مما رأينا فى « عم أحمد : الفلاح » ، وينتهى الأمر كما تتصور : يتزوج الفتى بفتاته بعد أن يصود ، وتتزوج ابنة عبد الحفيظ من حبيبها الضابط .. ويخرج عم وطنى وتصدح الموسيقى !

من المؤسف حقا أن يوضع اسم وزير الثقافة على شيء مثل هذا .. أين هى القصة التى كتبها ؟ .. وإلى أى مدى نستطيع أن نعتبره مسؤولا عما فى العرض من هذر وسخف وتصوير مستخف لما حدث فى أكتوبر ؟ أهم أن يقدم عبد الرحمن شوقي شيئا كهذا - فقد قدم ويقدم بما هو أسوأ - أما أن يوضع اسم وزير الثقافة قبل اسمه بشيء يثير الدهشة والآسى .



هذا ما قدموه لنا من مسرح عن أكتوبر بعد عام من حدوثه - يتوجب على الاعتذار لاننى لم أشهد عرض « سقوط بارليف » من تأليف هارون هاشم رشيد وأخراج سناء شافع ، فقد عرض أياها قليلة ثم طسورد الى الى خارج العاصمة كى يخلى مكانه لمسرحية الوزير - نستطيع أن نطمس خطوطه العامة : ان ما حدث قبل ٧٣ كان شرا كله ، وكان سوءا كله وهكذا يصبح ما حدث فى أكتوبر عملا معزولا عن سياقه التاريخى والانسانى ، وان هذا الذى حدث فى أكتوبر قد أشار بعضا سحرية ماذا كل فاسد قد سقط ، واذا كل شر قد ازبح ، ولم يبق لنا الا أن نجلس لنجتر أحلام يقظتنا ، وزغم عظيمة ما حدث فان « مسرح أكتوبر » يقدمه لنا فى صورة مثيرة للاستغفاف والزراية ، ثم هو يبيع أطراف القضية ، فلا نعود نعرف من الذى يحاكم ومن الذى يحاكم .. ويقول أحد هذه العروض بتجريح نادر أن القضية ليست قضية الحرب والسلام لكنها قضية الصراع بين الانسان والشيطان ! .

ترى .. هل هذا هو الفكر الرسمى لوزارة الثقافة ؟

● باب الفتوح ●

هل يتزاج السيف والفكرة ؟ (١)

لأن التاريخ يكذب ويجبن وينافق ، فهو يسقط بعض الأشياء عن بعض ويتناساها . ولأنه تاريخ السادة ، فنحن لا نرى فيه صورة الأوار — أعداء السادة — إلا بعيونهم ، ويبقى الحكام والانتهازيون وقادة الجذ وخدعهم الأبطال . لهذا قررت تلك الجماعة من الشباب — في لحظة فيجر ويلسي بواقعهم — أن تعيد صياغة التاريخ ، بأن تتفخيه على هواها ، فتد البه من أنقص منه ، وتستعيد منه ما أضيد إليه ، وراحت تستعرض لحظات التاريخ العربي حتى وقفت عند صلاح الدين — يقول عنه واحد منهم إنه أكثر الجتهن المخدرة انتشارا — تلك لحظة موازية : سقطت فلسطين ومعظم أرض الشام في أيدي الفرنج ، وأصبح لهم أمراء في المدن وقوات في القلاع وملاك في القيس ، وبقيادة العرب مشغولون بدسائسهم ونزواتهم . وفي الأندلس يتهاوى الصرح العربي بحينة أثر مدينة ، والفقر في كل مكان يدعون الله أن يولى من يصلح . في هذا العصر جاء صلاح الدين وحقق انتصارا في حطين . (سنة ١١٨٧ م) ، غير أن هذا لم يكن نهاية شيء . بل بداية كل الأسئلة ..

هكذا تبدأ اللعبة التي يتقنها محمود دياب (راجع : ليالى الحصاد : الهلافت) : خلق الشباب ثقرا من أشواقهم وأمنياتهم ، شبيها لهم ، يفعل ما يعجزون عن فعله . ولأن صلاح الدين كان سبيبا بلا فكر ، جعلوا يظلمهم مفكرا ، صاغ أفكاره في كتاب أسماه « باب الفتوح » ، وجاء يخلصه من الشيبيلة ، مؤملا أن يضعه بين يدي القائد المنتصر .. فيتزاج الفكر والسيف ..

.. هل سينجح أسامة بن عتيوب ؟

.. أتأمل الآن مستويان وزمانان ، سيظلان متفصلين حيناً ثم يلتحمان ، فلننظر الآن في الواقع الذي لحظ بصلاح الدين ، ولنتنبه ، فهذا الواقع تجسيد صاغه المعاصرون لنا . حول صلاح الدين مؤرخه العباد (وقد

القطعة دياب من التاريخ : ابن العباد الأصمغاني ، خدم نصور الدين في دمشق ، ووافق صلاح الدين في حملاته جميعا ، وكتب مؤلفا أرخ به لفتح القدس أسماه « الفتح القس في الفتح القدسي » ، وعنه يقتبس دياب تلك السطور التي تصف معركة حطين مثقلة بالسجع والزخرف اغارغ ، سلفى جاهد ، في فكره وفهمه للكتابة على النساء ، لا يرى أبدا من سلطانه المظفر ، حريص على مصالحه وقبر به منه ، يحكم على أسامه بالكفر بعد أن يقرأ سطورا من كتابه ، وسيف انجن — قائد حرص السلطان — ، سيف بلا عقل ، حريص على جاريته والضيعة التي يود أن يتملكها في القدس ، يرى في أفكار أسامه ما يهدد مصالحه ، فيهم بقطعه ، ثم يابر جنده بمطاردته ، ويلحق لرماقه القهم ، هو هو في كل عصر ، ومن ورائهم التجار ، تجار البشر والترتف والاتقات . ما أن تفتح القدس أبوابها حتى ينطلقوا اليها ، كالكلاب المدرية اثر الفريسة ، يقومون بدور في مطاردة الثائر حتى يحيطوا به في نهاية الامر ..

ذلك جانب السادة ، وعلى الجانب الآخر نرى أهل عكا أمام بوابتها بعد أن فتحها السلطان ، يحول جنده بينهم وبين دخولها ، بأسهم يتحدث أسامة الى قائد الجند : « هؤلاء الناس جميعا ، فقرأ كل عصر ، تجمعهم خاتنة واحدة ، تأتي في الذيل ، تعطيمهم أن علادنا أن يصلوا في الوقت الذي يتناسب مع خاتمتهم ، عليهم أن يصلوا في الذيل ، فتتلفاهم خاتمتهم : خرائب المدينة وحظائرها ، وعواء مزارعكم ومراعيمكم ، ومواقف طلاب الصدقة على أبواب بيوتكم .. » ، ونرى « أبا الفضل » ومائلته : نموذج من هؤلاء الذين نزحوا من القدس بعد مخبعتها الشهيرة (١٠٩٩) ، قدم أبناءه وأحفاده للجهاد في سبيل استردادها ، وحين فتحت وجد بيته — الذي عاش أعوامه المائة يحلم بالرجوع اليه — تشغله امرأة يهودية ، وتديره خاتنا لهؤلاء التجار ، وتضع نفسها وابنتها في خدمتهم وخدمة قواد صلاح الدين . أبو الفضل هو الحلم بالانتقام الناري ، فمن رأى الهول في طولفسه كما رآه لا يمكن أن يحلم إلا بهول مقابل ، لكن صلاح الدين بوقف القتال ويملي شروطه ..

« أبو الفضل : عشت حياتي كلها على أمل أن أشهد يوم الانتقام . لماذا بصلاح الدين يقبل أن يوقف القتال ويملي شروطا .. أيه شروط ؟ أن يدعوا أبوالا يقيم بها قصورا لقواد جنده ؟ أين أنت يازنكي لتقيم جبلا من جبالهم ؟ أين أنت لتواجه شياطين الحق بسيوف الانتقام النارية » //

أسامة : مهلا يا جد .. مهلا .. ليس من خلقنا أن نقاتل عدوا البقي سلاحه .. ولن يكون الانتقام طريقا الى الحياة أبدا ..

ابو الفضل : كلام رخو لا يعجبني ..

أسامة : ليس المهم أن ننظم لمذبحة مضت ، ونحن قادرون على الانتقام .. إنما المهم أن نمنع عن امتناع مذابح جديدة ..

ابو الفضل : لن يمنع عنا مذابح جديدة إلا أن نجهز عليهم في مذبحة من نوع مذابحهم .. ان لم يكن صلاح الدين يدرك هذا .. فسامعهم أياه .. »

غير أن أبا الفضل لا يفهم أحد شيئا . فتحت القديس ابوابها وضاع بينه ، وجند السلطان يطاردون عجزه وضعفه حتى المكان اللائق به في إحدى خرائب المدينة وأبنائه وأحفاده بين المخاطين !

وفي لحظة من لحظات الدراما — وعلى نحو ما هو مألوف في عالم محمود دياب — يلتحم المستويان . وتقرر مجموعة الشباب أنها خلقت التأثير على غرارها : وسطا فائرا بين حدين ، وأنها قد ألقت به في مازق ، فالتأثر لا يسمى لانتفاع السلطان بفكره لكنه يفرضها مرضا ، ومن ثم يلتصقون به . ويصبحون أنصاره ، ويستمر الحدث . واسامه لا يزال مصرا على أن يضع أفكاره بين يدي السلطان . لكن واحدا من الشباب يرى رأيا آخر : « فلناتفرق ولكن على موعد ، يخفى كل منا إلى داره وبمعه نسخة من « باب الفتوح » ، ان كل الناس في بلدي مثلنا ، يحبون الحياة ، ولكنهم قنعوا بنصيب ضئيل منها . لأنهم لا يعرفون الطريق إلى ما هو أفضل .. فقد ضللت حولهم الأسوار حتى لا يعرفوا .. سنهديهم نحن إلى الطريق ، لن نفعل أكثر من أن نطو عليهم كتابنا .. والناس في بلدي حكماء وان يكونوا أميين ، سنفجر فيهم ينابيع الحكمة ، نلربوا إضافوا إلى باب الفتوح شيئا يجعله أكثر ممتعا وأصلح للحياة ، ويصبح حليفا ملكا لجماهير الناس ، ولن يمنع مسيرتها عنده سادة البلاد كلهم ولو كونوا من أنفسهم جيوشا .. وان يعومها انتظار إذن من حراس القصر بمقابلة السلطان » .. غير أن رأى الأغلبية ينتصر ، فيبدأون المحاولة . ويقبض عليهم واحدا بعد الآخر ، حتى لا يبقى سوى أسامة ، وحيدا محاضرا ، يساومه التجار فيرفض مساومتهم ، فيحيطون به حتى يقتلونه .. وتبقى كلمات « باب الفتوح » في صدر زياد ، البلى المصرى الذى كان كاتباً للعباد .

تلك هي الخطوط الأساسية في « باب الفتوح » . لماذا في « باب الفتوح » أعني الكتاب نفسه ؟ .. لنقرأ هذه السطور .. « انى أمنح قلبى لله عن طيب خاطر ، لما أرايتى بلى اجتهد بها طالما أبى مسئول عتأ أفعل — عبيد

الآلة صنفان : صنف يباع ويشترى في أسواق النخاسين . ويعبد بالخوف والحاجة — لو أنا أعتقنا الناس جميعا ، ونحن كلاً منهم شبرا من الأرض . وأرلنا أسباب الخوف ، لحجبنا الشمس إذا شئنا بجود يسعون الى الموت . . . ليزودوا عن اشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها ! الحرية : شبر الأرض وماء النبع ، قبر الجحش ، وإبل الفد ، وضحكة طفلة تلهو في ظل البرت ، ونكوى حب ، وقبة جامع ادوا يوما فيه صلاة الفجر ، باوجز كلمة : عظمة امة . . . ومن الحكم والحاكم جاء في « باب الفتوح » : من حق الامة ان تختار حاكمها بحرية . ان تعطى البيعة للحاكم والاعدل والاكثر ايمانا بقضايا الناس — للامة مجلس حكماء ، يرمى بيت المال ، ويراقب أعمال الحاكم ورجاله ، يقوم ويهذب ويقيم الحد — من رملك أرضا يملكها باسم الامة ، فان اهيل ، للامة ان تغنيها عنه : . . ثم يلخص مطالب الحكويين من الحاكم . . لكل فرد في الامة حق معلوم في الماكل والملبس والمنسكن والعلم . . .

لكن هذه ليست كل افكار اسامة . ثمة فكرتان هاتان تنضج أحداهما في حديثه الى زياد والآخرى في حوارهِ مع المجموعة ، فاسامة يرى ان امتنا قد شاخت وترهلت وهي بحاجة الى شيء يقب مصيرها رأسا على عقب ، شيء كطوفان هائل أو بركان متفجر ، يفرغ كل ما في جوفها من قبح وعن ، ويحرق كل شيء لا يصلح للبقاء : « سراييب التساسس ، والمشايق ، وكل أدوات الرعب والتعذيب ، وسائر المحظيات ، ودواوين الكذابين من الشغراء ، وكتب العلماء الجهلة ، وسياط جياة المال ، وتجار العبيد والمرتشين والقوادين ، ولصوص بيت المال . . . » ، وعلى انقراض هذا كله تنهض امة جديدة ونظيفة ، شابة قاذرة على مواجهة التحدي . . .

نعم ، من أحب بقوة ضرب بقوة . كالعنفاء أو الفينيقي في الاسطورة القديمة لابد ان تشتعل النار كي يتخلق من الرماد طائر جديد . . .
وحين يرى اسامة ان ما في كتابه اعجز من ان يجد خلا لاي الفضل الذي ضاع بيته ويهدد حلمه ، يمتدح لرفاقه : « ولنا — على استحياء : « . . . انها مشكلة جديدة لم تكن تخطر لي ببدا . وليس لها حل في كتابي . » كلما كتب الواقع من نفسه جدا اشد طوقا وتمقيدا مما كنت اتخيله وأنا أخطئ هناك موق التل الأخضر . . . » . نعم ، الواقع قبل النظرية والخياة قبل الفكر .

ذلك اسامة بن يعقوب صاحب « باب الفتوح » . وطك أفكاره ، وتعلم في هذا ما يوضح لنا حقيقة ان مجيئه هائله كتب هذا النص في ١٩٧٩ ، ومنها سعد أردش لاخرجه ، وتقديم العمل حتى التزويقات النهائية ، ثم جاء سيجته

الرقابة — ثقيلًا غيبًا — كي يوقف كل شيء . ربما لهذا أحسست أن « باب الفتح » ثرة ناضجة جاءت في غير أوانها ، وربما أحسست أيضًا أن محمود دياب لو رجع إلى نمسه الآن — بعد خمس سنوات — لأضاف لاسلمة هوبًا جديدة متغيرة ..

لكن من الحق أن نعترف بأن محمود دياب مسرحى طاعت له الجرفة ، وأنه كاتب ماهر ، لا يشوب مسرحيته سوى شيء من التطويل بين أسرار المجهوعة المعاصرة في الفصل الأول قبل أن يبدأ الحدث المسرحى بظهور « العباد » ، ومن الحق كذلك أن نعترف بأنه استطاع أن يمزج — على نحو دقيق ومتوازن — بين هومو الحاضر وحقائق الماضى . بمباراة أخرى ، أن دياب لا يهدف لأن يقدم مسرحية « تاريخية » بأى معنى من المعانى . لكنه حمل هومونا المعاصرة وارثل بها حتى وجد أنسب اللحظات التى تتيح لها أكبر قدر من الوضوح والتعبير .. وفى خلفية المسرحية — نصًا وعرضًا — تبدو القضية الأساسية فى وجودنا المعاصر : فلسطين ، والتحدى الذى تواجهه الأمة العربية .



أخرج سعد أردش هذا النص دون حذقة أو بهرجة أو أدهاء ، وتلك ميزة لا شك فيها ، وفيما قرأت من تعليقات حول المسرحية تردت كلمات مثل « البريخية » و « الملحمة » (بل بادر أدهم ، وسبق المخرج خطوات فتحدث عن « مدرسة أردشسية » إلى جانب تعاليم بيراندللو وبرىخت !) ، والحقيقة أننى لست أجد فى إخراج المسرحية شيئًا من هذا كله . لقد حقق سعد نجاحه على نحو آخر : فى ظروف الشركة المسرحية المتردية والمتعثرة — التى نعرنها جميعًا — استطاع أن يقدم عرضًا بسيطًا وجذابًا ، وأن يقود جماعة الممثلين بنجاح (لست أدري لماذا ذكرنى هذا العرض بعرض آخر لسعد أردش هو « النار والزيتون » ، ربما كان السبب هو القضية نفسها ، أو حرارة الشباب التى احتضنت العرض ، أو نجاحه فى قيادة جماعة الممثلين) : ديكور بسيط يعتمد على تكوين واحد (لسكنية محمد على) ورسم محكم للخطوة وشعاع الضوء ، وأغانى لا تقاطع العرض لكنها تفصل بين لحظاته وتضيف إليه (كلمات الابنودى وموسيقى كمال بكير وأداء محمد حمام وفردوس عبد الحميد — وأود أن أشير بشكل خاص لأغنيى : « كان لنا بيارة » و « شهبك طلعت يا بلادى .. ») ، ومجموعة من الممثلين على رأسهم عبد المنعم إبراهيم (العباد) والفرأوى (سيف الدين) ورشدى المهدي (أبو الفضل) ومحمد وفاق (أسامة) وفردوس عبد الحميد « عاكشة » ، ثم

مجموعة الشباب المعاصرين (تمايز من بينهم نبيل الطفاوى وحزمة الشيبى
وعفاف شبيب) .



لقد اضيئت انوار المسرح القومى ، وعادت الجباهير اليه ،
تحفظن النص المكتوب الذى يعبر عن همومنا واشواقنا ، وتطلعاتنا نحو
مسرح مصرى يثير الفكر ويمتص الوجدان ويسقط دماوى الملتفين والمترهلين
وتجار الاجساد الحارية والقهقهات الفارغة .

الفريد فرج .. وقاضى اشبيلية (✽)

في قلوب عشاق المسرح مكانة خاصة للفريد فرج : فمن ينسى فرعون مصر العظيم يرتل شعره ويدهو للسلام ؟ ومن ينسى ملاعيب أبى الفضول ، وطريقته الفذة في مشاركة الآخرين همومهم ؟ ومن ينسى الأمير سالم الزير ، يضرب بسيفه جدار المستحيل : كليب حيا لا مزيد ! ومن ينسى الثنائى الرقيق المنسوج من وشى الطفولة وأشواق الراشدين : ومن ينسى ...

لكننى لست أنوى الحديث عن مسرح الفريد فرج (ذلك حديث يطول)
أنوى الحديث عنه هو ، وعن آخر عمل فرغ من كتابته بعنوان « رسائل قاضى اشبيلية » .

أوائل ٧٣ : التلقى مستبد بالجميع ، والتمزق أصاب من الناس ما أصاب ، ونحن نغضب وسط الضباب بين تصريحات متضاربة لا ندرى أيها نصدق وأيها نكذب . وجسد مصر يتقلص في انفضاضات صغيرة متلاحقة ، والعدو جائم على مرى الطلقة ، وكل شيء أخذ في التطل والتفسخ ، حتى لتبدو رائحة المعن تزكم الأنوف .

وعدد من مثقفى مصر — من هؤلاء الذين يقفون في صف التقدم والرغبة في مصر أقوى وأفضل — كانوا أكثر الجميع تمزقا وتبللا ... (ذلك عندهم الجرح والسكين) فارتكبوا جرم إبداء الراى ورفعته الى من يبدع الأمر ، نهبط سيف البطش — ثقيلًا بغيضا — يطيح بالجميع .

وعلى خشبة المسرح كان الفريد فرج يطرح قضية ويحلل عليها ، ويشارك في الحوار الدائر (صاحبنا حيننا ، مكتوبا معظم الأحيان) . كان يكشف تخفى النوايا السيئة وراء الشعارات التى تعنى نقيضها في الممارسة . لأن القيادة دائما بين أيدي من يملكون أسبابها . ولأن التطلع يتجه دائما نحو الأعلى ، ولأن الأكثر غنى ومهارة هو الذى يستطيع أن يتقود التحالف

لصالحه ، تماما كما استطاع مراد الايوبى ان يقود زينب لغراشه . ثم انكر ثمرة عشقه لها ...

وهبط سيف البطش مرة اخرى واوقف عرض « جواز على ورقة طلاق » وهي في قمة تلقتها الفنى ونجاحتها الجباهيرى .

حمل الفريد فرج مراراته وجراحه ، واسمه اللامع ، وخبرة السنين .. وخرج مع الخارجين . ولاكثر من ثلاث سنوات طوف الفريد بعواصم فى الشرق والغرب دون القاهرة . وفى الشهر الماضى ، جاء الفريد يزور القاهرة لأول مرة منذ صيف ١٩٧٣ .

يقول الحلبى لصاحبه وهو يحاوره : لا تسلم عائدا الى القاهرة عما جاء به . ونحن لا نسال الفريد . لكننا نقول له — بكل الصبغ — : مرجبا اما آن للغائب ان يعود ؟؟



وبين أوراق الفريد مسرحية فرغ من كتابتها العام الماضى — ١٩٧٥ — بعنوان : « رسائل قاضى اثبيلية التى كتبها بأمر أمير المؤمنين لينتفع بها أهل زمانه » .. ورغم ان الفريد يصف عمله بأنه « تمثيلية تليفزيونية » الا انها عمل مسرحى محكم وناضج ، مكتوب بعناية واهتمام . ولا اظن أن الامكانيات المسرحية تقصر دون تقديمها ، بتعدد مشاهدتها الداخلية الصغيرة .

ويقول لنا القاضى : اعلم حياك الله انى كنت فى زمانى قاضيا لاثبيلية . ولما كبر سننى وضعف حلقى ، طلبت من أمير المؤمنين اعفائى ، فاشتد على ان اكتب — فى رسائل — أغرب القضايا التى طرحها على أهل زمانى .. لتكون عبرة لغيرهم .. فشرعت فى كتابة هذه الرسائل . وكتب القاضى ثلاث رسائل : الاولى بعنوان « السوق » والثانية بعنوان « الأرض » والثالثة بعنوان « العقلب » — بضم العين .

تاجر فى السوق يتجر فى الجواهر ، ويبيع جوهرة دون ان يعرف شيئا عن الظروف المحيطة بها ، وقبل ان يوثق عقد البيع ، يأتبه مشتر آخسر للجوهرة نفسها ، ومنه يعرف التاجر قيمتها : انها تعويذة بنت ملك الهند وفيها شفاؤها ، ومكافأة من يخذها ، الاميرة وحكم الهند .. ماذا يعمل نور الدين تاجر الجواهر ؟ .. انه باع سلعة وحقق فيها ربحا . لكن الفرق

بين خمسمائة دينار وألف ألف دينار يعرضها المشتري الثاني ، فرق يدير الراس . . وأمام القاضي يصر نور الدين على اختياره ، أنه قد باع للمشتري الأول ، وأشهد الله والناس ، فلا يحق له التراجع . وبعدما يسقط مريضا ، لقد احترق دمه ، ويريد الخليفة أن يعوضه خسارته ، وهو لا يفعل هذا عن وازع خير . بل يفعل واجب الملك : « فهذا رجل قال قولة صدق في الحكمة خسر بها ألف ألف دينار ، حتى لا يقال أن في سوق أشبيلية غشا أو تدليس . . وافتدى سمعة سوقنا برطل من حر دمه ، وهو أغلى ما يملك الانسان . والسوق هو دم الدولة الخفاق . . فواجبنا أن نكافئه ونعوضه » .

ولكن : هل يشفى نور الدين أن استرد خسارته ؟ وما خسارته الحقيقية ؟ وما مرضه ؟ أمام الخليفة يرفض نور الدين أكسوام الذهب التي يعرضها عليه الخليفة تعويضا . ويشرح له ولنا حقيقة مرضه : « أن حقيقة ما بى من مرض ليس الا مرض السوق . . أما الجوهرة فقد أوفت لى بربحها أضاعا . . ولكن الذى غاشى من ثمنها ، وراح منى بلا بيع ، فهو حب ملك الهند لابنته ، وفاتنى أن أبيع شفاء البنت من صداها . . ولكن هل كان نور الدين يملك ما ماتته ؟ بعبارة أخرى : أملك التاجر مجرد الاشياء التي عنده أم يملك أيضا كل ما تعنيه هذه الاشياء وما تغطى عليه ؟ . . يقول نور الدين الذى عرف مرضه بمعرف شفاءه : . . اذا كان اهل السوق يملكون الاشياء بكل ما تعنيه هذه الاشياء فالويل للناس اذا شحت السلعة او نقص ماء الزرع أو الم بالمدينة وباء أو مجاعة . فيبيع التاجر مع السلعة ندرتها أيضا . . ويبيع شدة الاحتياج لها . ولا يصبح السوق بعد مرفقا مخنيا ، بل يصبح فذا نصبه الشياطين وهم في ثياب التجاره . . . » .

هذا هو السوق الحر بالفعل . هذا سوق يحكمه العرض والطلب ، الفدرة والاحتياج . يصيب المتعاملين فيه بالعمى عن حدود ما يمتلكون وما لا يمتلكون ، فالبائع لا يبيع السلعة محققا ربحه فيها فقط . لكنه يبيعها حسب احتياج المشتري لها ، وأن نائته معرفة قيمة السلعة حسب احتياج المشتري لها احترق دمه كما احترق دم نور الدين !

الرسالة الثانية تطرح السؤال على نحو آخر . انه السؤال القديم : من يملك الأرض ؟ هذا خطاب عشق الأرض . وتدفقت بين يديه ، وتحت ضربات رأسه القوية عيون الماء ، تقسم الأرض مرمعات سرعان ما حلت الزهر والثر . . لكنها أرض الامير التي خصصها لصيدة . . وهذا الخطاب لم يستأنف الامير في زراعتها ، وهذه هي القضية أمام القاضي :

القاضي : (لعلى) لا بأس عليك أن عشقت الأرض . ولكنك لا تملكها
أتعلم ذلك ؟

على : علمت منك يا مولاي القاضي وعلمته من الأمير والشهود .

القاضي : أو علمت من أحد شيئا خلاف ذلك ؟

على : بلى ، فأننى أعلم أن المرأة تختار من تحب من الرجال ، وتقول
له وهبتك نفسى فيكون الزواج الصحيح ..

القاضي : هذا إذا كانت المرأة حرة يا ولدى ، تلك الأرض ليست
حرة ، وإنما هى عقيلة .

على : اعتقلها فمطشها وجوعها وأهلها وأقربها وعذبها وساطها .

القاضي : وأذن .. ؟

على : سن الله الطلاق يا مولانا رحمة بمن يتمذب .. الأرض تطلب
الطلاق وتزينت لمن تحب .. مولاي القاضي حرر الأرض .. حرر الأرض !!

ولا يستطيع القاضي أن يفعل شيئا سوى تمنى أن يأتى يوم فى المستقبل
تصبح فيه الأرض لمن يفلحها .. أما الأمير فيأمر أتباعه باقتلاع الزرع ..

وتبلغ الصنعة المسرحية فى هذه الرسالة الثانية مستوى ممتازا ، فهو
يجعل لقضيته معادلا عند هذا الحطاب الفقير ، أن يضرب شجرة بفأسه
يوما فتنتشق عن فلاحه جميلة أسرها جنى والزها البقاء فى انتظاره ، وهو
يجلدها ويعذبها أن أغتصبته أو مصته ...

الأرض عند من لا يحبها هى تلك الفلاحه الجميلة الأسيرة ، فعل يوما
يأتى .. كما يقول القاضي ..

ولكن .. أمن الضرورى أن يقف الانسان أمام القاضي كى يحكم الناس
على قوله وفعله ؟ .. بالطبع لا .. لهذا يقدم لنا القاضي فى الرسالة الثالثة
أحد معاريفه هو « كاتب الأحكام فى دار القضاء بفرنطة » . واسمه
أبو صخر ، وهو نموذج لهؤلاء الذين لا يرتكبون جريمة محددة ضد القانون ،
لكن حياتهم كلها سلسلة متصلة الطقات من الجشع والخسة وأذلال الآخرين ،
وهذه الرسالة مونولوج طويل ، يكشف فيه أبو صخر أفعاله وأفكاره ، وما
أبطلته ، بقوة الساعد وحظ مساعد ، : اشترى الدار بالخدمة ، وجعل من
امراة صاحبها خادمة فيها ، واشترى مماليكه زمن الطامعون ، وجعل من
معلمه القديم راعيا للدجاج فى بيته ، وهو يقول عن نفسه وقد استغضه

الطرب : « الذين يعرفوننى يقولون : لله در أبى صخر على : يهوى الطرائف ولا يقع الا على اثمنها ، الحمد لله !! لا أقول هذا على سبيل التفاخر والمباهاة ، وأما بنعمة ربك فحدث ! ذلك انى ما سمعت عن حريق شب ، او دار سقطت ، او مدينة فزيت او نهبت ، الا وشخصت الى هناك لتسقط الأشياء بالثمن البخس » ، أنه هو العتاب . ذلك الطائر البُخْم الذى يحوم عاليا حتى اذا رأى فريسته انقض عليها بغثة دون رحمة : يشم رائحة الموت ويرى شبحة ويتبعه ، يتبع الوحش وقطاع الطرق والعاصفة ، يرصد القوافل ، الإنسان والحيوان ، ويعلم قبلها انها ضلأ وانها سيقضيان ، ينتظر القضاء ويعقبه ، يسقط على الجثث أو على من به الرمق فيجهاز عليه ، رؤياه تثير الفزع لانه لا يتبدى فى السماء الا ويعلم من يراه أن الموت قريب . . ، لهذا اقتضى أبو صخر عقابا من بعض البدو ، وجعله فى الأصفاذ « ذلك أنه كرهنا نكرهناه » ولا يطيب له الطعام الا على صوت صرخاته .

أبو صخر هو النتيجة الطبيعية والمنطقية للرسالتين السابقتين : ما دامت الملكية تقوم على قواعد مخطئة ، فيوسع هذه الطيور الكريهة الجارحة أن تنقض على فرائسها . مستغلة ضعفها وعجزها وقلة حيلتها . فتزلفها . وتبقيها فى خدمتها ، وتعمل هذا كله دون أن ترتكب جريمة محددة فى القانون !!

تلك رسائل قاضى اشبيلية : تنويعات ثلاثة على لحن واحد ، قطع مسرحية رقيقة ، منمنمة ، تشي بأن صاحبها قد طامعت له الحرية المسرحية منذ زمن بعيد .

● برج المدايغ ●

النبوءة والواقع والرغبة في المصالحة (✽)

حين نشر نص « برج المدايغ » في ١٩٧٥ ، كتبت أحد المتحمسين له ، وكانت أسبَاب حماسي واضحة ومحددة ، فحين يكتب نعمان عاشور ، على خلاف مسرحيته أنها « كوميديا اجتماعية » يصبح الأمر جديرا بالانتباه. فانها اكتسبت نعمان عاشور ثقله من هذه الكوميديا نفسها ، والتي توقف عن كتابتها منذ ١٩٦٨ ، وجاءت محاولاته التاليفتان على هذا التوقف محدوتين : الأولى بدت فيها شخصيات أعماله القديمة الى الحياة في واقع مختلف — لا أقول متغير (سر الكون) ، الثانية انضج فيها ابتعاده من أدراك الوجه الحقيقي للصراع في الواقع (الجبل الطالع) . وحين كتب « رفاعة الطهطاوى أو بشير التقدم » (وقدمت على المسرح باسم باظم يا مصر) قلنا أن نعمان قد صرف وجهه في الواقع وقضاياه . فترجع الى التاريخ وهو آمن أن يطالبه أحد بأعادة صياغته أو تفسيره . يكفى أن يقدمه في عدد من المشاهد فيها من الدراما : كلام كثير وحدث معاد !

وإذا كان مألوفنا — حتى الاملال — القول بأن نعمان قدم « الناس الى تحت » و « الى فوق » و « الى في الوسط » (حيلة الدوغرى) ، فانه في برج المدايغ يتقدم لتصوير تلك النماذج المتجهة نحو الصعود الى قمة القبة بأسرع الوسائل وأكثرها يسرا : التهريب والوساطة وتجارة الشقق والإجساد ، واستطاع نعمان — بحسه الطبقي الذي لا يزال مرهنا — أن يقدم لنا نماذج من تلك الفئات التي تستغل كل شيء — من الدين الى أجساد النساء — كي تصعد مراكبة ثرواتها ونفوذها . فنرى الشيخ سلاية بعد أن أصبح سلامة بك : كان عطرا ثم تاجر ببقايا حيوانات المذبذب في « المدايغ » ، ونجح — في صفة مأكرة — أن يربح مئات الآلاف من الجنيهات ، بنى بها عبارة في الدقى هي التي تدور فيها أحداث المسرحية .

والنقى وما حوله — كما يعرف القاهريون وغير القاهريين — هو حى العرب او حى الاستيراد المركزى ، كما يقول فيلسوف المسرحية الساخر ، يتهافون على استئجار شققه صيف شفاء للهو والمتعة ، ومن أجل تلبية مطالبهم — ما كان منها غير مشروع بوجه خاص — تدور عجلة الحياة فى هذا الحى ، فكثير ممن فيه تاجر أو وسيط أو ساع لأن يكون كذلك ، فى وبرة المال وسرعة تداوله ما يفريهم باستبدال قيمهم بقيمة واحدة تصبح هى الآلهة — المعبود : تحقيق الثراء والصعود الاجتماعى من طريق هؤلاء اللاهين القادمين .

هكذا ايضا نرى عصام ابن الشيخ سلامة : نهاز الفرص ، ذو حس على خالص ، فنى العصر وكل عصر ، يفهم ما يدور حوله ومن حوله جيدا ، يتخذ قراراته وينفذها بهدوء وتصميم ، وأخذه صورة انثوية منه ، وزوجها يجهد فى أن يلحق بالركب فتصديه بعض الأسلاب . فى مواجهة هؤلاء — ومعهم بدم دولت . والأجر على الله : قوادة فى منتصف العمر ، تاجرة ووسيلة وما خفى أعظم ، زوجة سلامة فى السر وشريكة عصام فى العلن — فى مواجهة هؤلاء يقف الرائد هشام — الابن الثالث — وزوجته نادية . -
الائق ألا نقول أنه يقف . هو بالاحرى يتوكأ على عصا ويتنقل على مقعد متحرك منذ فقد إحدى رجلية فى معارك أكتوبر . وما بقى بعد الشخصيات من أحداث فى المسرحية ليس كثيرا . هو صراع مجبومة ذئاب حول فريسة . ينقض عليها كل بطريقته ، ولا يريد أن يخلى مكانا لغيره من الذئاب . وتنهار عمارات مجاورة يبهرع الشيخ سلامة ، أو سلامة بك ، خارجا من عمارته لا يريدتها (هذا فى نص المسرحية ، وسنرى ما فى العرض حالا) .

ومنذ رجع هشام من المعركة وهو يرسم لوحة لم تكتب إلا فى المشهد الأخير : نظرة رأها فى مبنى أحد جنوده بعد أصابته بصاروخ فصل رأسه من جسده ، وبقيت النظرة فى مبنى الرأس المقطوع : هل كانت نظرة تحذير ؟ إنذارا ؟ رجاء ؟ تنبيه لخطر ؟ .. لا يعرف تباها لكنه — من معرفته لكل ما يدور حوله دون أن ينففس فيه — يرسم الصاروخ بهيئة مسارة أبية ، هذا الصاروخ هو ما أطاح برأس الجندى ، ويرجله هو ، ويهدد أن يطيح بكل شيء .

ثم لا يفعل هشام شيئا سوى الإشارة الدائمة الى مجزه . واجتراره مشهدا واحدا من ماضيه القريب (هذا فى نص المسرحية) . أما زوجته فلا نرى منها ولا نعرف منها سوى أنها همت بالانتحار أكثر من مرة ، وأنها ترفض ما يدور حولها ولا تشارك فيه وتود الهرب منه ، هكذا تبذل الكفة بالصراع دائما : القوة المطلقة فى جانب . والعجز المطلق فى الآخر . ،

والصراعات الداخلية الصغيرة بين مجموعة الثئاب لا تكفى لاغناء المسرحية أو الاضافة لمضمونها الاساسى .

ذلك نص « برج المدايح » كما كتبه نعمان فى ٧٤ ونشره فى ٧٥ .
على اننى خرجت من عرض المسرحية (من اخراج سعد اردنى) وأنا اقل حماسا واشد فقورا ...

هل كان السبب ان الواقع الاجتماعى قد تحول — خلال السنوات القليلة التى انقضت بين كتابة النص ومعرضه — بحيث ائقعد المسرحية طابع النبوءة والتحذير وجعلها اقرب الى الوقوف عند رصد نماذج من هذا الواقع ، وتسجيلها دون تعمق كاف فى تحليل دوافعها . او ربط واضح بين مسلكها وهذا الانهيار البادى فى كل شىء ؟ بمعبارة اخرى هل تظلب طابع ما هو عرضى وموقوت — وهو طابع يرتبط باعمال نعمان منذ اولها — على ما هو اكثر استقرار وثباتا ؟

قد يكون هذا أحد الاسباب .

على ان اهم الاسباب هو تلك التغيرات التى اصابته النص . فجعلت هشام يلقى بعصاه التى يتوكأ عليها . ويسارع للوقوف بجانب ابيه ضد جماعة الثئاب — وسلامة بك نفسه ثئب عجوز — فيقدم لنا رشوة صغيرة . لكنه يهدم اساس قضيته ، ولا يكتفى فيعتقد المصالحة بين الجميع . فيبيع كل شىء وتختلط الاوراق .

فالى جانب استحالة ان يلقى من اطاحت الحرب بالحدى رجليه عصاه وينهض سليها معافى (قد نجد هذا فى السينما المصرية ولا نستطيع ان نلوم عليه احدا) فان هذا يسيء الى القضية الاساسية للمسرحية . من حيث ان هؤلاء الانتهازيين والمتكالبين هم المستفيدون — قبل سواهم — من الهباء التى سالت فى اكتوبر ...

اما تلك المصالحة نهى « حقا » امر غير مفهوم ولا مبرر لمطعم اى شىء يمكن ان تلتقى كل هذه الاطراف المتنازعة ؟ . هل يكفى القول بان هذه المعارة مهارتنا جميعا . لكن كيف نقسمها فيما بيننا ؟ . ان اى تصور « للعقل » هنا تصور غير وارد ، اغلب الظن انها ستؤول فى النهاية الى هذا التحالف الجديد بين دولت وعصام ... ولا شىء آخر !

ونعمان هو المسئول — قبل غيره — عن هذه المصالحة التى اضرمت بهضمون مسرحيته ، واذا كان هذا ثمن عرض المسرحية ، فلا اعتقد ان العرض سيفيد الى رصيده شيئا . لكن هذه الميومة تنقص منه الكثير .

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٥	اهـداء
٨	هذه الاعمال
١١	حول الصديق التاريخى والصديق الفنى فى مسألة العلاج
١٢	باليل يامين : عن الكاتب والمسرحية
٣٩	الزير سالم : مسرحية صعبة ومخرج متواضع
٤٧	ميديا : تجربة جيدة واسطورة قديمة
٥٩	اضواء المسرح : خارج العاصمة
٧٧	الطليعة : شعار بلا معنى
٨٥	شكوى المرضحالجرى فى القاهرة
١٠٣	بالدى يا بلدى : رؤية مثومة للشعب والثورة
١٠٩	لبلة فى مسرح يوسف وهبى : الصور القديمة والبديل الغائب
١١٣	على جناح التبريزى والمائدة الوهمية
١١٩	عودة المسرح الحر : بين الدراما وشبك التذاكر
١٢٥	الضيوف والبياتو : التقاط الانفاس بعد شوط مجهود الحسين ثائرا وشهيدا : بانوراها حافة بالتفاصيل والشخصيات
١٢٣	حول خروج الحسين واستشهاده
١٥٩	زهرة من دم : وكل الكليشيهات المرفوضة عن المقاومة
١٧٤	حكاية شركان فى بيت زارا : وحكاية مؤلف اسمه مصطفى بهجت
١٨٩	ماذا فعل المسرح التجارى بمسرح الدولة ؟
١٩٧	وطنى عكا : جيش الدفاع الاسرائيلى فى خدمة القضية العربية
٢٠٩	اضواء المسرح خارج العاصمة

الصفحة	الموضوع
٢١٧	ثورة الزنج : تنوعات شعرية على حثية الثورة واستمرارها
٢٣٥	انتبهوا .. الفار في غصن الزيتون
٢٤١	ومن سيقتل الوحش هذه المرة ؟
٢٤٩	متى تنتهى اللعبة السخيفة الدائرة ؟
٢٥٧	موسم المقاعد الخالية
٢٦٣	قول أنجولا .. بين المسرح التسجيلي والكوميديا الموسيقية
٢٦٩	الجنس الثالث : نهاية متفائلة رغم اليأس الكامل
٢٧٥	أضواء المسرح خارج العاصمة
٢٩١	عفريت مصر الجديدة : كسبت الجهور وخسرت المسرح
٢٩٥	ماذا تنتظر الأميرة ؟
٢٩٩	الجيل الطالع : مراعاة الادعاء ينقضها الواقع
٣٠٣	المسرح التجارى : الموضوع والجمهور
٣١٣	جواز على ورقة طلاق : مصالحة مستحيلة ومستقبل مجهض
٣١٩	قولوا لعين الشمس : تبرير الذات وغمز الواقع
٣٢٥	غوما ويوسف وهبى والجنس مطلق السراح
٣٣٥	حبيبتى شامينا : وجه رشاد رشدى الجديد
٣٤١	مسرح أكتوبر : كيف يروى ما حدث ؟
٣٥٣	باب الفتوح : هل يزاوج السيف والفكرة ؟
٣٥٩	الفريد لمرح ، وقاضى اشبيليه
٣٦٥	برج الدابغ : النبوءة والواقع والرغبة فى المصالحة

رقم الايداع ٨٦/٢٨٩٤

شركة مطابع الطناني
٩ حيوة المقاول — مابنين
ت : ٩٠٢٧٧٤

هذا الكتاب

• يقول المؤلف في تقديم كتابه: «وأنتى اطمع
فى أن تثبت هذه الأعمال — حين تجمع
معاً — حقيقتين مترادفتين : الأولى أن تردى
المسرح المصرى وانهاره إنما هو جزء من —
وتعبير عن — تردى الواقع المصرى ذاته ، فى
وجوهه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية
والثقافية . والثانية هى الترابط العضوى
والضرورى بين المسرح ونقد المسرح ...
فيحن كان المسرحيون — كتاباً وفنيين —
جادين فى طرح قضاياهم — والتماس الوسائل
التعبيرية القادرة على نقلها ، فى التقليد أو
التجريب ، كان النقد كذلك : جاداً
ومسؤولاً .. » .

وهكذا يتابع المؤلف بالنقد أهم العروض
والنصوص والظواهر والقضايا التى شغلت
ساحة المسرح المصرى : المسرح الجاد
والتجارى ، مسرح العاصمة ومسارح
الأقاليم على السواء .

ومن هنا تكتسب هذه الأعمال — إلى
جانب قيمتها النقدية — قيمة تاريخية أو
توثيقية لاشك فى أهميتها ..
«دار الثقافة الجديدة»

الضمن : محلى ٤٠٠ قرش
تصدير ٦٠٠ قرش